UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO

**Danilo Di Prete em ação: a construção de um artista
no sistema expositivo da Bienal de São Paulo**

São Paulo

2018

RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO

**Danilo Di Prete em ação: a construção de um artista
no sistema expositivo da Bienal de São Paulo**

Versão Original

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em
Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de doutora em Teoria e Crítica de Arte.

Área de concentração: Teoria e Crítica de Arte

Orientadora: Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Agência de fomento: FAPESP – 2014/17011-8

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho por qualquer meio convencional ou eletrônico para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Dados fornecidos pela autora

Contato da autora: renatarocco78@gmail.com

Rocco, Renata Dias Ferraretto Moura.

Danilo Di Prete em ação : a construção de um artista no sistema expositivo da Bienal de São Paulo / Renata Dias Ferraretto Moura Rocco ; orientadora Ana Gonçalves Magalhães. -- São Paulo, 2018.

348 f. : il.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2018.

1. Arte Moderna – Brasil – Século 20. 2. Publicidade – Brasil – Século 20. 3. Bienal de São Paulo (São Paulo, SP). 4. Di Prete, Danilo, 1911-1985. 5. Matarazzo Sobrinho, Francisco, 1898-1977. I. Magalhães, Ana Gonçalves. II. Título.

CDD 709.81

ROCCO, Renata D. F. M.

Danilo Di Prete em ação: a construção de um artista
no sistema expositivo da Bienal de São Paulo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em
Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de doutora em Teoria e Crítica de Arte.

Área de concentração: Teoria e Crítica de Arte

Orientadora: Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Agência de fomento: FAPESP – 2014/17011-8

Aprovado em: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Para Débora.

AGRADECIMENTOS

À profa. Ana Gonçalves Magalhães pela generosidade, gentileza, exemplo ímpar e norteador desde 2010. Minha *maestra* sempre.

À FAPESP pelo apoio a esta pesquisa, que me permitiu dedicação exclusiva.

À profa. Lisbeth Rebollo, que me aceitou como aluna especial e como aluna PAE, pelas conversas, delicadeza e por ter me aproximado do tema deste trabalho.

A Giuliana Di Prete Campari por ter aberto sua casa e seu arquivo. Por ter dividido suas memórias e amizade comigo.

Ao prof. Tadeu Chiarelli pelos aprendizados em sala de aula e as contribuições em meu exame de qualificação.

À profa. Ana Cândida de Avelar pela discussão do tema da pesquisa e sugestões valiosas que me forneceu.

Aos colegas do grupo de pesquisa por todas as conversas e discussões profícuas.

A Sumbria Di Prete pela colaboração com informações.

A Marina Barzon por todas as conversas, amizade e cumplicidade.

A Eduardo A. A. Almeida pela amizade e revisão deste trabalho.

À minha mãe, cujas palavras são incapazes de dar conta do quanto tenho a agradecer.

Ao meu pai Enéas, grande incentivador e amigo em todos os momentos de minha vida.

À minha irmã Débora, minha alma gêmea.

Ao meu marido Marcio, que me apoia incondicionalmente desde o momento em que nos conhecemos.

A Bela e Malu, que são o maior desafio da minha vida e que fazem o sol brilhar mais forte para mim desde que nasceram.

A todos os amigos e familiares que sempre me apoiaram, em especial: meus avós Neida e Odyr, Diva e Archimedes; meu cunhado Xandi; minhas amigas Andreza Giannoni, Ana Cecília Bueno e Gabriela Abraços.

E a todos que contribuíram com a pesquisa: Assunta Porciani (Quadriennale di Roma); Claudia Palma (diretora do Archivio Bioiconografico e dei Fondi Storici, Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea); Arquivo da Biennale di Venezia; Ana Paula Marques (Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal São Paulo); Cristina Araújo (Arquivo do MIS); Alessandra Belluomini (Museu Lorenzo Viani); Art Museum of The Americas, Organization of American States, Washington; Zeffiro e Umberta Rossi; Edinei e Priscila (Arquivo Multimeios no Centro Cultural SP); Pinacoteca do Estado de S. Paulo; profa. Helouise Costa, Fernando Piola, Michelle Alencar, Marília Bovo Lopes, Silvana Karpinski, Andréa Pacheco, Sara Vieira Valbon, Águida Mantegna, Paulo Marquezini, Joana D'Arc Figueiredo e Neuza Maria Falavigna Brandão (MAC USP); Lauci Quintana e Anderson Tobita (Biblioteca Lourival Gomes Machado); Léia Cassoni e Maria Rossi (MAM-SP); Shelei Henriques Panzera (ESPM); os pesquisadores Marla Stone, João Fábio Bertonha, Patrick Flores, Abigail Lapin, José Armando Pereira Silva, Ethel Leon, e Federica Bertagna; Beatrice e Luigi Fiocca; a artista Maria Bonomi; minhas professoras Solange Cassiolatto e Amanda Lorient.

RESUMO

Artista italiano imigrado para o Brasil em 1946, Danilo Di Prete está sempre presente em estudos sobre as primeiras edições da Bienal de São Paulo, sobretudo a primeira e a oitava, quando conquistou o disputado prêmio de pintura nacional. Essas menções recuperam e endossam as polêmicas da época: questionam a qualidade de sua produção artística; sua filiação a tendências que não representavam o mais “atual” do país; seu papel na criação da Bienal de São Paulo, a amizade com Francisco Matarazzo Sobrinho e o quanto a colaboração entre eles o beneficiou diretamente. Neste trabalho propomos não apenas o enfrentamento dessas questões, obrigatórias ao abordar o artista, mas também uma discussão mais abrangente de sua figura, que abarque a formação artística em uma Itália sob o Regime Fascista, a atuação num aquecido meio publicitário nos seus anos iniciais em São Paulo e o empenho para deixar seu nome marcado como “o criador da bienal”. A partir da exploração desses aspectos, procuramos esclarecer a relação artística e de agente cultural de Di Prete com a Bienal de São Paulo. Assim, trata-se de uma investigação em torno da carreira de um artista no contexto de exposições do tipo bienal, e de que forma ocorre a legitimação de um nome e do conjunto de uma obra nelas.

Palavras-chave: Danilo Di Prete. Bienal de São Paulo. Francisco Matarazzo Sobrinho. Arte Moderna. Publicidade.

ABSTRACT

The Italian artist Danilo Di Prete, who immigrated to Brazil in 1946, is always present in studies on the first editions of the São Paulo Biennial, especially the first and the eighth ones, when he won the sought-after prize of national painting. Such remarks recover and endorse the controversies of that period: they question the quality of his artistic production; his subordination to tendencies that did not depict the “latest” trends in the country; his role in the creation of the São Paulo Biennial, as well as his friendship with Francisco Matarazzo Sobrinho and to which extent their collaboration directly benefited the artist. In this investigation we propose not only tackling such questions, which are mandatory upon approaching the artist, but also a more comprehensive discussion of his figure, which encompasses his artistic formation in Italy under the Fascist Regime, his acting in a thriving advertising Market, during his first years in São Paulo and his striving to seal his name forever as “the creator of the biennial”. Bearing all these aspects in mind, we sought to clarify Di Prete’s relationship with the São Paulo Biennial, in terms of his artistic production and him acting as a cultural agent. Therefore, it is an investigation about the career of an artist in the context of Biennial type of exhibitions, and how the legitimization of a name and a whole artistic production takes place there.

Key-words: Danilo Di Prete. São Paulo Biennial. Francisco Matarazzo Sobrinho. Modern Art. Advertising.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Danilo Di Prete. <i>Cogumelos</i> . 1945.....	24
Figura 2 – Danilo Di Prete. <i>Marinero Viareggino</i> . 1936.	30
Figura 3 – Danilo Di Prete. <i>Cartaz para o Diário de S. Paulo</i> . 1947.	35
Figura 4 – Danilo Di Prete. <i>Cartaz de propaganda para o Jockey Club de São Paulo</i> . 1948.	36
Figura 5 – Danilo Di Prete. <i>Anúncio veiculado no Jornal de Notícias</i> . 1949.	44
Figura 6 – Danilo Di Prete. <i>Cartaz comemorativo para o Dia dos Namorados</i> . 1948.	45
Figura 7 – Danilo Di Prete. <i>Cartaz para o I Salão Nacional de Propaganda</i> , no MASP. 1950.	47
Figura 8 – Danilo Di Prete. <i>Cartaz para a VII Bienal de São Paulo</i> . 1963.	50
Figura 9 – Danilo Di Prete. <i>Limões</i> . 1951.	91
Figura 10 – <i>Premiação do artista na I Bienal de SP</i>	96
Figura 11 – Paulo Rossi Osir. <i>Natureza-morta</i> . 1939.	106
Figura 12 – Danilo Di Prete. <i>Estudo</i> . Anos 1950.	107
Figura 13 – Danilo Di Prete. <i>Estudo</i> . Anos 1960.	108
Figura 14 – Paolo Rissone. <i>Composição</i> . 1951.	110
Figura 15 – Tiziana Bonazzola Barata. <i>Paisagem</i> . 1950.	111
Figura 16 – Mario Zanini. <i>Grupo</i> . C. 1950.	112
Figura 17 – Antonio Gomide. <i>Composição</i> . s.d.	113
Figura 18 – Maria Leontina. <i>Natureza-Morta</i> . 1951.	116
Figura 19 – Maria Leontina. <i>Figura</i> . C. 1951.	117
Figura 20 – Danilo Di Prete. <i>Capa do catálogo da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo</i> . 1953.	131
Figura 21 – Danilo Di Prete. <i>Candomblé</i> . 1953.	132
Figura 22 – Danilo Di Prete. <i>Colar de pérolas</i> . 1953.	132
Figura 23 – Danilo Di Prete. <i>Formas no espaço</i> . 1953.	134
Figura 24 – Danilo Di Prete. <i>Festa de São João</i> . 1953.	135
Figura 25 – Danilo Di Prete. Título, dimensões e ano desconhecidos.	136
Figura 26 – Danilo Di Prete. Título, dimensões e ano desconhecidos.	136
Figura 27 – Vistas da sala especial de Danilo Di Prete na VI Bienal de São Paulo.	139
Figura 28 – Danilo Di Prete. <i>Título desconhecido</i> . C. 1960.	148
Figura 29 – Danilo Di Prete. <i>Paisagem Cósmica</i> . 1965.	155

Figura 30 – Danilo Di Prete. <i>Paisagem Cósmica</i> . 1965.....	155
Figura 31 – Danilo Di Prete. <i>Paisagem Cósmica 2</i> . 1965.....	156
Figura 32 – Vista de obras de Di Prete na VIII Bienal de SP (andar inferior).	156
Figura 33 – Tomie Ohtake. <i>Sem título</i> . 1965.....	161
Figura 34 – Tomie Ohtake. <i>Sem título</i> . 1965.....	162
Figura 35 – Wesley Duke Lee. <i>O nome do cadeado é: as circunstâncias</i> . 1965.....	164
Figura 36 – <i>Vista das obras de Wega Nery na VIII Bienal de São Paulo</i>	166
Figura 37 – <i>Obra de Danilo Di Prete exposta na XXX Bienal de Veneza</i>	167
Figura 38 – Danilo Di Prete. <i>Autorretrato</i> . S.d.	198
Figura 39 – <i>Danilo Di Prete durante a guerra</i> . C. 1942.	198
Figura 40 – <i>Danilo Di Prete na agência de publicidade Standard, em São Paulo</i> . Final dos anos 1940.....	199
Figura 41 – <i>Fukushima, Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Di Prete, Marcelo Grassmann, Tomoo Handa</i>	199
Figura 42 – <i>Danilo Di Prete e Aldemir Martins em Florença</i> . Anos 1950(?).	200
Figura 43 – <i>Danilo Di Prete e Lothar Charoux</i>	200
Figura 44 – <i>Danilo Di Prete na Bienal de São Paulo entre o final dos anos 1950 e o início da década seguinte</i>	201
Figura 45 – <i>Danilo Di Prete com Abreu Sodré, governador de São Paulo</i> . Final dos anos 1960.	201
Figura 46 – <i>Danilo Di Prete e Pasquale Fiocca</i> . Itanhaém(?).	202
Figura 47 – <i>Renato Santini e Danilo Di Prete em Viareggio</i> . Anos 1960.	202
Figura 48 – <i>Danilo Di Prete em seu ateliê</i> . Anos 1960.....	203
Figura 49 – <i>Danilo Di Prete. Croqui de parede dos antigos ganhadores da Bienal de São Paulo</i>	203
Figura 50 – <i>Carta de Jorge Paez Vilaró a Di Prete</i> . 1979.....	204
Figura 51 – <i>Carta do Centro Cultural Francisco Matarazzo Sobrinho informando que Di Prete ganhara a medalha “Ciccillo Matarazzo”</i>	205

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
1 UM PINTOR ITALIANO EM SÃO PAULO A PARTIR DE 1946	22
1.1 DI PRETE EM SÃO PAULO: PRIMEIRAS INCURSÕES.....	31
1.2 PUBLICIDADE & CARTAZES EM SÃO PAULO	41
1.3 DI PRETE E O MEIO ARTÍSTICO PAULISTANO NO FINAL DOS ANOS 1940.....	55
2 DI PRETE E A BIENAL DE SÃO PAULO	62
2.1 I BIENAL DE SÃO PAULO: DEBATES SOBRE A PATERNIDADE DE UMA IDEIA E A PREMIAÇÃO NACIONAL DE UM ESTRANGEIRO	62
2.1.1 Ciccillo, Pietro Maria Bardi e a Bienal de Veneza.....	76
2.1.2 A questão do 1º Prêmio de Pintura Nacional.....	90
2.1.3 O meio artístico: 1930-40	96
2.2 VIII BIENAL DE SÃO PAULO (1965) E O 1º PRÊMIO PINTURA NACIONAL DE NOVO!	129
2.2.1 Um rápido passeio pelas edições da Bienal de São Paulo (1951-1967).....	131
2.2.2 VIII Bienal de São Paulo: Di Prete premiado.....	149
3 TESTEMUNHOS E ARQUIVO DA FAMÍLIA: CONSTRUÇÃO DE UMA CARREIRA	173
3.1 AUTOBIOGRAFIAS E RELATOS DE VIDA	177
3.2 AUTOBIOGRAFIAS DE ARTISTAS ITALIANOS MODERNOS	181
3.3 DI PRETE E A ORGANIZAÇÃO DE SUAS MEMÓRIAS	190
3.4 A CONSTRUÇÃO DE UMA CARREIRA DE ARTISTA	194
CONSIDERAÇÕES FINAIS	206
REFERÊNCIAS	209
1 GERAL.....	209
1.1 PUBLICAÇÕES	209

1.2 CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES	224
1.3 PERIÓDICOS (ORDEM CRONOLÓGICA)	226
1.4 WEBSITES.....	228
1.5 FONTES EM AUDIOVISUAL.....	231
1.5.1 Arquivo do MIS SP – Coleção História da Bienal (00505HBN)	231
1.5.2 BIASA Roma.....	231
2 ESPECÍFICA: DANILO DI PRETE	232
2.1 MENÇÕES DE DANILO DI PRETE EM ENCICLOPÉDIAS E DICIONÁRIOS	232
2.2 DANILO DI PRETE EM CATÁLOGOS DE MUSEUS.....	232
2.3 MENÇÕES DE DANILO DI PRETE EM LIVROS.....	233
2.4 MENÇÕES DE DANILO DI PRETE EM PERIÓDICOS	234
2.4.1 Revistas.....	234
2.4.2 Jornais.....	235
2.4.2.1 Anos 1930.....	235
2.4.2.2 Anos 1940.....	236
2.4.2.3 Anos 1950.....	238
2.4.2.4 Anos 1960.....	242
2.4.2.5 Anos 1970.....	248
2.4.2.6 Anos 1980.....	249
2.4.2.7 Anos 1990.....	250
2.4.2.8 Anos 2000.....	251
2.4.3 Catálogos	251
2.4.3.1 Individuais de Danilo Di Prete	251
2.4.3.2 Catálogos de exposições coletivas ou menção de Danilo Di Prete em catálogos de outros artistas.....	252
2.4.3.3 Participação de Danilo Di Prete em exposições de que não se localizou catálogo	259

2.4.3.4 Menções de Danilo Di Prete em catálogos/websites de exposições de coleções privadas.....	260
2.4.3.5 Menções de Danilo Di Prete em monografias, dissertações e teses	260
2.4.4 Depoimentos e entrevistas	261
2.4.4.1 Depoimentos de Danilo Di Prete	261
2.4.4.2. Entrevistas sobre Danilo Di Prete concedidas à autora	262
2.4.5 Arquivos consultados	263
APÊNDICE	265
A – Cronologia de Danilo Di Prete	265
B – Catálogo de obras de Danilo Di Prete.....	272
PINTURAS, DESENHOS E OUTROS TRABALHOS SOBRE SUPORTES PEQUENOS	272
Anos 1920.....	272
Anos 1930.....	273
Anos 1940.....	275
Anos 1950.....	285
Anos 1960.....	290
Anos 1970.....	303
Anos 1980.....	316
COMISSÕES PARA ESPAÇOS PRIVADOS E PÚBLICOS.....	323
Anos 1950.....	323
Anos 1960.....	324
Criações sem imagens	325
PRODUÇÃO PUBLICITÁRIA, CARTAZÍSTICA E OUTRAS	326
Anúncios.....	326
Cartazes e capas de publicações	331
Ilustração para jornais / livros / folhinhas	341

Tampos de Mesa.....	345
Selos.....	346
Tecidos.....	347

INTRODUÇÃO

Propomos de imediato o desafio de listar artistas com o seguinte currículo: participação em treze edições da Bienal de São Paulo, com dois prêmios de primeiro lugar de pintura nacional (na 1ª edição, de 1951, e na 8ª, de 1965, sendo o primeiro artista a conseguir isso na história da mostra); realização da capa do catálogo da 2ª edição, de 1953, mostra do IV Centenário de São Paulo; destaque com duas salas especiais, na 6ª e 9ª edições (1961 e 1967, sendo de novo o primeiro artista a receber duas vezes tal prestígio); criação do cartaz e da capa do catálogo da 7ª edição (1963); auxílio na montagem da 8ª edição; júri de seleção de obras para a 13ª edição (1975); conquista de vários prêmios aquisição. Além da Bienal de São Paulo, teve obras expostas em duas edições da Bienal de Veneza (1952 e 1960); participou da importante mostra Tradição e Ruptura na Bienal (1984) e de diversas outras exposições de igual destaque na Itália, no Brasil e em outros países da América Latina.

Tendo em vista essa extensa lista de reconhecimentos, poderíamos presumir que se trata de uma figura altamente conhecida na historiografia da arte brasileira. Mas o dono de tais feitos é o pouco estudado Danilo Di Prete¹, que imigrou da Itália para o Brasil em 1946 após ter exposto em várias mostras em seu país, algumas bastante relevantes para a historiografia italiana, e participado da II Guerra Mundial.

Além daquelas conquistas, no Brasil o artista ainda ganharia diversos prêmios com a atividade cartazística, exercida na área de publicidade e propaganda durante seus primeiros anos em São Paulo, quando trabalhou para grandes agências como a Standard e a J. W. Thompson.

Causa estranheza o fato de nenhum estudo acadêmico ter sido realizado a seu respeito. Parece que há um pacto de silêncio sobre sua presença no país, fazendo-o permanecer como um problema em aberto.

Foi justamente esse silêncio que nos motivou a empreender esta pesquisa. Pois acreditamos que o papel do historiador da arte também é incluir e revisitar figuras que participaram ativamente da cena artística, interferindo na mesma e se deixando interferir por ela, suscitando questões e problemas que não podem ser simplesmente calados como se não

¹ Até o momento não há artigos científicos, dissertações ou teses que tenham se debruçado sobre sua trajetória e criação artísticas. O que se localizou foram os seguintes trabalhos não publicados: BAPTISTA, Gilda. Di Prete: Um Resgate Necessário, 1996; FALGUEIRO, Abelardo Blanco. Danilo Di Prete, 1967; GROSSO, Márcia. Danilo Di Prete, 1966. No mais, o artista é citado em compêndios apenas por conta da relação com Francisco Matarazzo Sobrinho e a Bienal de São Paulo, como será discutido ao longo da tese.

tivessem existido. Não devemos confinar artista algum sob determinada rubrica sem revê-lo como um todo.

Por que há um limbo em torno da sua trajetória no Brasil? As razões podem ser pensadas a partir de algumas hipóteses que vêm à tona de imediato quando se localizam informações esporádicas e geralmente carregadas de juízo negativo a seu respeito: sua produção artística, que passou por várias tendências, é inconsistente e repleta de altos e baixos (foi muitas vezes condicionada aos anseios do público e do mercado, fez-se relevante em mostras de perfil Bienal, mas não teve aval dos museus, historiadores e críticos); Di Prete fora apadrinhado por um mecenas, Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo), que o ajudou a obter reconhecimento reiteradamente na Bienal de São Paulo; ao final de sua vida, em alguns depoimentos, clamou a paternidade da ideia de uma Bienal em São Paulo, o que não foi confirmado pelo próprio Ciccillo.

Todas essas informações em alguma medida procedem, mas não deveriam impedir de discuti-lo e compreendê-lo num contexto ampliado. Pelo contrário: foi precisamente por sua complexidade, pela quantidade de questões que levanta e tangencia – e que não se restringem somente à sua produção plástica –, que nos pareceu instigante afrontar o objeto. Partimos de outra perspectiva: não procurar sua reabilitação, situando-o no panteão dos artistas que atuaram no Brasil, mas tentar compreender o intrincado caso de um artista que por um período específico, entre as décadas de 1950 e 1970, tornou seu nome muito conhecido dentro do sistema expositivo da Bienal de São Paulo, obtendo láureas ímpares, sucesso de público e de mercado.

Tais feitos não foram eventuais. Ao contrário, resultaram de um empenho consistente e sistemático do artista na construção de seu nome e de sua “marca”. Essa atuação como “artista-agenciador” advém da sua instrução pelo sistema e correntes artísticas italianas ao longo do entreguerras, somada à experiência no campo da publicidade desde a sua chegada ao país. Trabalhamos com Di Prete como um estudo de caso precisamente nesse sentido. Não se trata de uma monografia sobre a sua obra, mas da discussão sobre um artista que, por meio da Bienal de São Paulo, fez seu nome bastante conhecido e teve êxito de vendas durante algum tempo.

Tendo isso presente, convém analisar sua inserção no meio publicitário paulistano no final dos anos 1940 para, depois, tratar das duas edições da Bienal de São Paulo que lhe renderam prêmios (e subsequentes salas especiais) e, por fim, dos testemunhos sobre a ideia da bienal acrescidos do vasto arquivo que recolheu desde muito jovem.

Ao tema de nosso estudo surgem “contratemas” que devem fazer parte da investigação e que dialogam com diferentes áreas de estudo, tais como: marketing, publicidade e propaganda; a dimensão da memória (no que concerne aos seus depoimentos, análogos a um esforço “autobiográfico” e respaldados pelo arquivo que acumulou); a história de exposições², em nosso caso a Bienal de São Paulo e como um artista pôde aproveitá-la como veículo para construir sua imagem e carreira.

Análises da sua pintura entram na esteira desse projeto maior. É claro que existem obras mais potentes do que outras, mas seu esforço foi legítimo e há momentos em que pôde introduzir novas questões, seja pelo emprego de técnicas, seja por linguagens plásticas. Além disso, como será discutido, há uma lógica interna em sua produção que dialoga com a origem e experiência italianas, ao mesmo tempo em que responde a seus anseios de inovação no Brasil; sem, no entanto, se inspirar em linguagens consolidadas como autênticas representantes de uma arte “tipicamente brasileira”³.

A historiografia da arte tem narrativas e juízos bastante solidificados sobre determinados artistas, e Di Prete é recorrentemente obliterado. Fato é que a falta de alinhamento com uma atividade específica e a realização de uma produção marcadamente heterogênea em termos de qualidade fizeram com que ele não se configurasse como “tema”.

Propomos que se abra uma brecha para discutir essa atuação mais complexa, sem nos atermos exclusivamente às questões formais das criações de Di Prete, o que significaria inibir o potencial de discussão. Queremos pensar como ele pôde ser um agenciador de si mesmo, adotando técnicas elaboradas para construir sua carreira, lançando seu nome e mantendo constantemente os holofotes em torno de si via exposições de arte e meios de comunicação, obtendo pleno êxito em seu projeto, sobretudo, entre o final dos anos 1950 e meados de 1970.

A tese está dividida em três capítulos. No primeiro, recuperamos a trajetória do artista desde sua chegada a São Paulo até o final dos anos 1940, discutindo atividades, produções e rede de contatos estabelecida nos campos da publicidade e das artes visuais. Em certos momentos trazemos à discussão mostras de que tomou parte na Itália para que pudéssemos

² Como explica Ana Gonçalves Magalhães (2017), esse tema tem como publicação referencial a pesquisa de Bruce Altshuler intitulada *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History, 1863-1959*. A autora também cita os estudos de Francis Haskell, em especial *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. Outras duas publicações importantes e recentes em nosso território são: *Histórias da Arte em Exposições: Modos de Ver e Exibir no Brasil* e *Histórias das Exposições: Casos Exemplares*, ambas de vários autores.

³ Essa ideia de uma “arte tipicamente brasileira” será abordada adiante, com mais profundidade.

entender seu contato com tendências artísticas e, sobretudo, seu sistema expositivo organizado sob o Regime Fascista.

No segundo capítulo, discutimos a relação de Di Prete com a Bienal de São Paulo. Embora tenha participado de treze edições e exposto até o final de sua vida, ativemo-nos às duas bienais em que ganhou o Primeiro Prêmio de Pintura Nacional; logo, subdividimos o capítulo em dois: I Bienal de São Paulo e VIII Bienal de São Paulo.

Esse recorte foi sugerido no exame de qualificação e acolhido, pois a investigação demonstrou que tais premiações foram tanto os momentos em que o artista mais havia se empenhado no projeto de construção de sua carreira quanto os ápices, digamos assim, da disseminação e conhecimento de seu nome junto ao meio artístico e ao público. Pautamo-nos nesse arco temporal sem nos aprofundar nos vinte anos de produção posterior, quando sua importância dentro da Bienal foi esmorecendo.

Ao abordarmos a I Bienal de São Paulo, antes mesmo de discutir sua premiação, optamos por retomar a formação do evento nos anos precedentes. Isso porque o assunto é ponto crucial dos testemunhos do artista, cujos trechos apresentamos confrontados com outros depoimentos, ao mesmo tempo em que acreditamos ser significativo para a historiografia da arte no Brasil conhecer mais detidamente os interesses que regiam as articulações de diversos agentes, notadamente Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado, para que ela se viabilizasse. Só então analisamos a participação de Di Prete na criação da mostra e sua relação com Ciccillo, cotejando-se datas e contatos, até o ponto que leva à sua polêmica premiação.

Concluída essa etapa, tratamos da VIII Bienal de São Paulo. Vemos brevemente antes, algumas linguagens experimentadas pelo artista ao longo dos catorze anos que separam as duas premiações, de maneira que o salto não fosse tão brusco em termos de produção artística. Não foi possível contextualizar em detalhes tais edições⁴, somente situar Di Prete nelas. A bienal em que mais nos detivemos foi a VI, em função da sala especial, em que obteve pela primeira e única vez largo reconhecimento do meio artístico. Feito esse apanhado, adentramos a VIII Bienal de São Paulo, tal como fizemos com relação à primeira.

No terceiro e último capítulo deixamos de lado a produção artística de Di Prete para conhecer seu esforço, desde o final dos anos 1960 e com mais expressão entre 1976 e 1979, de testemunhar que havia sido sua a ideia de promover uma bienal em São Paulo. Ele

⁴ Tal investigação seria por si só uma nova tese. Ademais, há publicações com essa contextualização mais ampla, como veremos ao longo deste trabalho.

acreditava que assim garantiria a permanência de seu nome na posteridade, não apenas como artista, mas como “agente cultural”⁵.

Se antes a constituição de sua carreira no país se deu via exibição e recebimento de láureas na bienal, sobretudo nas duas em que foi premiado, ele quis continuá-la em outro campo: não o da criação artística, mas o do agenciamento, em que considerava a Bienal de São Paulo a sua maior criação.

Assim, não analisamos apenas seus testemunhos, mas também o arquivo que deixou, o qual corrobora com seu propósito “autobiográfico”. Vale apontar que trouxemos, ainda que de forma sucinta, autobiografias de artistas italianos e brasileiros para demonstrar que a prática tinha certo grau de penetração nos dois meios conhecidos por Di Prete. Analisamos também os escritos de Ciccillo e Yolanda, seja porque carregam os mesmos objetivos das autobiografias citadas, seja porque os eventos que discutem, seminais para seus próprios legados, interessam diretamente ao escopo deste trabalho.

A mesma forma sucinta com que abordamos a questão foi utilizada ao discorrermos sobre arquivos e sobre a relação entre marketing de produtos e a atividade dos artistas. É fato que, por sua complexidade e abundância bibliográfica, esse capítulo poderia se desdobrar em monografias distintas. Portanto, o que se verá aqui são indicações mais gerais, na medida em que cooperam com nossa investigação e dão respaldo ao nosso argumento.

Ressaltamos que o recorte de nossa investigação se pautou justamente nos três momentos em que o artista deixou mais clara a sua intenção, seus empreendimentos e os meios que utilizou para concretizar seu estabelecimento no Brasil, ou seja, as duas edições da Bienal de São Paulo em que foi premiado e os seus relatos de vida.

Após os três capítulos temos as considerações finais, seguidas das referências. Estas foram organizadas em duas grandes partes: geral e específica. A primeira, separada em: publicações, catálogos de exposição, websites e fontes audiovisuais. A segunda, em que se partiu do pressuposto de localização do nome do artista, foi dividida em: enciclopédias e dicionários; catálogos de museus; livros; periódicos (ordenados por ordem cronológica); catálogos de exposição; websites; monografias, dissertações e teses; depoimentos e entrevistas; entrevistas sobre o artista; arquivos consultados.

⁵ Apesar de não existir essa denominação enquanto Di Prete atuava, optamos por adotá-la porque o uso que dela se faz atualmente abarca parte de suas atividades. Adoto a conceituação feita por Teixeira Coelho (2001, p. 67-68), em que afirma que o agente cultural atua no centro de um cruzamento em que serve e interrelaciona diversas figuras: artista, arte, coletividade, indivíduo e recursos econômicos ou fontes financiadoras, como o Estado ou a iniciativa privada.

Ao final do trabalho, no apêndice, apresentamos a cronologia do artista, feita com Giuliana Di Prete Campari. Depois, um catálogo de obras, com as criações separadas por meios e décadas, realizado inteiramente com o apoio de Giuliana Di Prete Campari, que me concedeu amplo acesso aos seus arquivos. Embora não se discuta grande parte da produção do artista, sua catalogação, até então inédita, foi necessária para demonstrar a enorme gama de suas criações em diversos suportes.

1 UM PINTOR ITALIANO EM SÃO PAULO A PARTIR DE 1946

Em 15 de novembro de 1951, a revista *Publicidade & Negócios*⁶ divulgava que Danilo Di Prete (Zambra, 1911 – São Paulo, 1985), “italiano de Pisa chegado ao Brasil em 25 de setembro de 1946, [...] sobre cujos trabalhos esta revista já teve oportunidade de falar”, acabava de ganhar o Prêmio Nacional de Pintura da I Bienal de São Paulo, organizada pelo antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo⁷ (MAM-SP)⁸.

De tal excerto depreendia-se que Di Prete, imigrado ao Brasil há apenas cinco anos, amalhava um prêmio de importância ímpar no cenário cultural brasileiro, além de suas criações já terem recebido comentários na mais prestigiada revista do meio publicitário⁹ da época.

É preciso perguntar como esse artista, em curto espaço de tempo, conseguira acumular tais láureas sem ter trabalhado como publicitário ou ter sido consagrado na Itália nos decênios anteriores. Como ele logra notoriedade nesses dois campos não intimamente convergentes na época, tendo chegado desconhecido por artistas, críticos e publicitários que atuavam em São Paulo?

De antemão, é fundamental apontar que houve pouca margem ao acaso nessas conquistas. Pois, além da produção artística em si, Di Prete leva adiante, de forma consciente e duradoura, um processo de construção e disseminação de seu nome em suas primeiras décadas de trabalho no Brasil, sobretudo na Bienal de São Paulo, da qual participou da fundação, como veremos adiante.

Tais esforços seriam resultado dos aprendizados no meio artístico italiano entre os anos 1920 e 1940, além daqueles na publicidade paulistana a partir de sua chegada, em 1946. Suas ações confluíam para criação de sua “marca” num sistema artístico que dava os

⁶ A revista *Publicidade & Negócios* (PN) foi fundada como *Publicidade* em 1940 por Licurgo Costa no Rio de Janeiro e passou a ter novo nome em 1946. Esclarece-se que neste trabalho faremos uso indistinto entre as palavras “publicidade” e “propaganda”, já que a vasta consulta aos periódicos da área como *PropMark* (*Propaganda & Marketing*) e *o Meio & Mensagem*, demonstram que o mercado publicitário não faz separação precisa, salvo algumas exceções, que serão respeitadas, como por exemplo, a expressão “meio publicitário”.

⁷ Um Cartaz Que É um Tiro, 1951, p. 12-13.

⁸ Diremos “Antigo MAM-SP” em referência ao Museu de Arte Moderna de São Paulo até o ano de 1962, quando suas obras foram transferidas por Ciccillo para a Universidade de São Paulo. O uso de MAM-SP se referirá, portanto, ao museu que se refundou desde então.

⁹ Cf. ABREU, Alzira de; PAULA, Christiane de (coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico da Propaganda no Brasil*, 2007, p. 208.

primeiros passos e que tinha justamente na Bienal de São Paulo um de seus mais importantes agentes.

De início, suas criações artísticas refletiam a formação na Itália, onde Di Prete conviveu com vários movimentos vistos em diversas mostras e que lhe supriram de inspiração, conhecimento, manejo da técnica e do metiê da pintura. Quando chegou a São Paulo, desfrutava de um repertório artístico bastante amplo e significativo, que lhe permitiu consumir os feitos celebrados no artigo na Publicidade & Negócios.

Com base nessas premissas, abordaremos primeiramente a inserção do artista nos meios artístico e publicitário paulistanos nos primeiros anos de sua chegada, para, no capítulo seguinte, tratar especificamente de sua relação com a I Bienal de São Paulo.

A pintura Cogumelos (Figura 1), hoje no acervo do antigo MAM-SP, era uma das trinta e quatro obras que Di Prete trazia em sua bagagem quando chegou ao Brasil. O artista, então com trinta e cinco anos, fixaria residência no bairro da Mooca, em São Paulo, com esposa e filha, depois de servir como soldado na II Guerra Mundial. No registro dos imigrantes que desembarcaram no Rio de Janeiro¹⁰, seu nome vinha ao lado da profissão “pintor”, o que indicava sua atividade prévia e suas pretensões no cenário brasileiro. De fato, antes de aportar em São Paulo, Di Prete tinha morado em Viareggio, onde acumulara uma considerável experiência artística, seja por sua vasta produção pictórica¹¹, seja pela participação em diversas exposições promovidas pelo Sindicato de Belas Artes¹², entre outras bastante relevantes para a historiografia da arte italiana do entreguerras, como a Quadriennale di Roma [Quadrienal de Roma]¹³. Com efeito, o artista tinha uma compreensão clara das

¹⁰ De acordo com levantamento feito junto ao Arquivo Nacional do Ministério da Justiça, no Rio de Janeiro, Di Prete, a esposa Pierina e a filha Sumbria chegaram no vapor CAMPANA (RPV. PRJ. 34202) ao porto do Rio de Janeiro em 25 de setembro de 1946. A procedência do Campana era Gênova. A última residência da família havia sido em Viareggio.

¹¹ A sistematização completa pode ser vista no catálogo de obras do artista (cf. Apêndice B).

¹² Para listagem completa de mostras de que tomou parte, veja a Cronologia (Apêndice A). As exposições promovidas pelo Sindicato de Belas Artes tiveram à frente figuras-chave do regime como Cipriano Efisio Oppo e Antonio Maraini. Para mais informações sobre ambos, sugerimos: MORELLI, Francesca Romana (org.). Cipriano Efisio Oppo: Un Legislatore per l'Arte: Scritti di Critica e di Politica dell'Arte: 1915-1943, 2000; DE SABBATA, Massimo. Tra Diplomazia e Arte: le Biennali di Antonio Maraini. 1928-1942, 2006.

¹³ Todas as traduções são nossas.

tendências correntes em seu país e do organizado sistema das artes em vigor sob o Regime Fascista¹⁴.

Figura 1 – Danilo Di Prete. *Cogumelos*. 1945.

Apesar de se declarar autodidata e sublinhar que não havia contado com ensino formal¹⁵, Di Prete teve boa formação artística, não em uma academia, mas na intensa convivência com artesãos especializados em criação para carros alegóricos¹⁶, tais como Arnaldo Galli (1926-), e sobretudo com o círculo de pintores de Viareggio, do qual faziam parte Renato Santini (1912-1995), Eugenio Pardini (1912-2003), Alfredo Catarsini (1899-1993), Mario Marcucci (1910-1992), dos quais o mestre era, sem dúvida, Lorenzo Viani (1882-1936). A cidade de Viareggio em si era um polo culturalmente agitado e estimulante, como afirma o senador Giovanni Pieraccini¹⁷, ao recordar que lá estavam presentes ou

¹⁴ O assunto tem recebido cada vez mais atenção de historiadores da arte de vários países. Discutiremos algumas publicações adiante, mas por conta de escopo aprofundaremos apenas o que interessa à tese.

¹⁵ Di Prete conta que deixou a escola com a morte de seu pai e irmão para trabalhar; sua primeira experiência foi com o artista Alfredo Catarsini, com quem começou a fazer decoração de afresco e aprendeu um pouco de restauro (informação extraída do depoimento do artista a Lisbeth Rebollo Gonçalves em 1978, disponível no Arquivo Multimeios – Centro Cultural São Paulo. Doravante, este depoimento será sinalizado no texto como [Rebollo, 1978]).

¹⁶ Informação fornecida pelo artista e reproduzida em: KAWALL, Luiz Ernesto Machado. Entrevista com Danilo Di Prete, 1972, p. 28. Além dessa entrevista, há artigos italianos que mencionam sua produção carnavalesca, tais como: Giorgio Micheti, *il Maestro sulla Soglia dei Cento Anni*, 2012, p. 57. Vale dizer que houve uma mostra em 2009 em Villa Paolina Bonaparte, em Viareggio, que focava a produção dos artistas, dentre os quais Di Prete, no âmbito do carnaval (cf. PUCI, Alessandra Belluomini; PITANTI, Paola; GIANNINI, Claudio (orgs.). *Arte fra le Maschere: Dipinti e Sculture dei Maestri della Cartapesta*, 2009, p. 39). Pode-se acrescentar ainda que Giuliana Di Prete Campari conserva a cópia de um certificado emitido pela cidade de Viareggio em que o mérito do pai em criação de máscaras carnavalescas é reconhecido no Centenario del Carnevale di Viareggio 1873-1973.

¹⁷ Pieraccini teve um papel fundamental na vida política e cultural de Viareggio. Participou da Resistência, foi diretor da Nazione del Popolo e do Nuovo Corriere nos anos da Liberação (1945-1948); Ministro dei Lavori Pubblici (1963-1964); Ministro del Bilancio e della Programmazione (1964-1968); Presidente do Gruppo Senatoriale Socialista (1968-1973); Ministro della Marina Mercantile (1973-1974); Ministro da pesquisa científica (1974); Presidente dell'ASSITALIA (Società di Assicurazioni, 1978-1988); Presidente do Centro

passavam regularmente figuras ilustres como Gabriele D'Annunzio (1863-1938), Giacomo Puccini (1858-1924), Fausto Pirandello (1899-1975), Thomas Mann (1875-1955), Rainer Maria Rilke (1875-1926) e os artistas do Forte dei Marmi, como Carlo Carrà (1881-1966)¹⁸.

Podemos compreender Cogumelos justamente como uma espécie de reflexo da pintura que alguns artistas do seu círculo vinham fazendo nos decênios anteriores, ou seja, criações figurativas, de pequeno formato, mais intimistas, com tema de natureza-morta, elaboradas a partir de uma paleta bastante econômica de cores terrosas.

Há duas versões sobre os motivos que teriam feito Di Prete escolher o Brasil como destino após os anos da guerra, as quais aparecem nos vários depoimentos fornecidos ao longo de sua vida. A primeira, de que a ideia nasceu a partir do seu contato com certo capitão Gonçalves da Força Expedicionária Brasileira (FEB) em Viareggio, em 1944, quando este passou pela cidade¹⁹. A segunda versão fala da influência de Umberto Baldessari, irmão de sua esposa Pierina, que já morava em São Paulo e possuía um negócio de sucesso²⁰. Há ainda a menção a um prévio contato com a gráfica Lanzara, que servia como incentivo a mais para a imigração²¹.

Ainda que as versões sejam heterogêneas e devam ser relativizadas devido aos seus diferentes momentos e demandas, elas convergem para a mesma direção: de que sua vinda não ocorre por ser um fugitivo do regime, mas porque o artista entrevê a possibilidade de construir nova vida em um Brasil em desenvolvimento. Ele deixa claro que o destino não fora aleatório; pelo contrário, procura demonstrar que seus laços com o Brasil eram estreitos desde o início.

Internazionale di Studi per la Divulgazione della Musica Italiana; Presidente Onorario dell'ISLE (Istituto Studi Legislativi) e Presidente Onorario della Fondazione ROMAEUROPA (que organiza 26 países europeus).

¹⁸ PIERACCINI, Giovanni. *Storie di Viareggio e della Versilia*, 2007, p. 99.

¹⁹ Esse episódio foi contado pelo artista em depoimentos a partir dos anos 1950, dos quais apontamos apenas um: MARTINS, Ibiapaba. Danilo Di Prete, Recordista de Prêmios em Concursos de Cartazes, 1952. De todo modo, foi possível aferir que havia de fato na FEB um 3º sargento chamado João Gonçalves dos Santos, conforme o catálogo da exposição *A II Guerra Mundial: o Brasil e Monte Castelo: Por quê? Como? Pra quê? Memória do Exército Brasileiro e do Jornal do Brasil*, 2005.

²⁰ Em [Rebollo, 1978], Di Prete fala também da sugestão do capitão da FEB, mas associa o interesse em vir ao país devido a esse cunhado. Tal fato foi confirmado em depoimentos da filha do artista, Giuliana Di Prete Campari, e de amigos da família em Viareggio (em janeiro de 2016, todos para a autora).

²¹ Em [Rebollo, 1978], Di Prete diz que ainda na Itália já tinha conseguido estabelecer um contato com a gráfica Lanzara. Essa informação seria repetida em seu depoimento no ano seguinte, no contexto do ciclo de conferências do 30º aniversário do MAM-SP, em 9 de outubro de 1979 (consultado no Arquivo Multimeios – Centro Cultural São Paulo), doravante chamado de [Conferência, 1979], mas ainda não foi localizado qualquer indício dessa relação. Vale dizer, no entanto, que a Lanzara de fato empregava artistas, como foi o caso de Hermelindo Fiaminghi em 1944 (sobre isso, veja: CABRAL, Isabella; AMARAL REZENDE, M. A. Hermelindo Fiaminghi, 1998, p. 175).

No que concerne à relação com o Regime Fascista, aferimos que embora Di Prete tenha feito parte de mostras sindicais e de outras em que expôs desenhos e pinturas de guerra²², ele não vinha escapar da perseguição aos grandes colaboradores do regime²³, mas sim para sair da pobreza que assolava sua cidade. O Brasil, com seu cunhado estabelecido e a possibilidade de expandir os contatos, apresentava-se como uma ideia promissora.

Antes mesmo de abordar sua chegada ao cenário brasileiro, é fundamental retomarmos sua inserção no sistema das artes italiano, especificamente a participação nas exposições promovidas pelo Sindicato de Belas Artes, que foram, nas palavras do estudioso Sileno Salvagnini, o fenômeno expositivo mais significativo do período entreguerras na Itália²⁴. Tais mostras traziam uma enorme diversidade de artistas, dos nomes mais aos menos conhecidos, e eram divididas em três diferentes graus de relevância e representatividade: o provincial, de base e local; o regional (ou interprovincial), que era um mapeamento mais amplo do que se fazia em determinadas regiões do país; e o inter-regional, mais importante, que era o nível nacional²⁵. Com esse sistema era possível compreender o quadro geral da pesquisa artística na Itália e a articulação entre as diferentes regiões, como uma rede totalmente interligada, onde havia uma política altamente estruturada para aquisições de obras.

O Regime Fascista promovia essas exposições com duplo objetivo: 1) incentivar de modo onipresente as diversas regiões em prol de uma vida artística nacional, oferecendo ocasiões múltiplas de exibição e de confronto, além de numerosas possibilidades de aquisição; 2) organizar de maneira unitária o cenário artístico, atendendo à sua ideia de controlar tudo²⁶.

Portanto, entre a segunda metade dos anos 1920 e os primeiros anos da década de 1940, as exposições sindicais constituíam, em grande medida, efetivos pontos de referência com relação à atividade dos artistas italianos. As grandes mostras nacionais (inter-regionais)

²² A de maior relevância foi a I Mostra degli Artisti Italiani in Armi [I Mostra de Artistas Italianos em Armas]. A listagem completa de exposições encontra-se na Cronologia (Apêndice A).

²³ Sobre isso, buscamos indícios no Arquivo do Estado, em Roma, e no arquivo conservado pela família em São Paulo; também realizamos entrevistas com artistas e conhecidos de Di Prete em Viareggio, como Zeffiro Rossi. Não há documentação comprobatória de qualquer motivação que o obrigasse a imigrar. Federica Bertagna e Matteo Sanfilippo, estudiosos do assunto, explicam que geralmente emigraram com pressa para a América Latina apenas criminosos nazistas, fascistas ou colaboracionistas, que fugiam porque haviam sido condenados pelos tribunais. Porém muitas pessoas partiam somente em busca de trabalho. Segundo os autores, as oportunidades para aqueles que intencionavam partir para o exterior eram múltiplas – diferentemente da Alemanha, onde vigoravam limitações impostas pelos Aliados. Mesmo antes do acordo da Itália com o Brasil em 1950, o país era um dos destinos favoritos para os imigrantes, assim como a Argentina. Os estudiosos ainda contam que havia na Itália uma relativa facilidade para que se obtivessem documentos para imigração (BERTAGNA, Federica; SANFILIPPO, Matteo. *Per una Prospettiva Comparata dell'Emigrazione Nazifascista Dopo la Seconda Guerra Mondiale*, 2004).

²⁴ SALVAGNINI, Sileno. *Il Sistema delle Arti in Italia*, 2000, p. 13.

²⁵ *Arte e Stato: Le Esposizioni Sindacali nelle Tre Venezie: 1927-1944*, 1997, p. 14-15.

²⁶ CRISPOLTI, Enrico. *Le Esposizioni "Sindacali" in Italia fra le Due Guerre*, 2011, p. 23.

ocorriam a cada quatro anos, intercaladas com a Quadrienal de Roma²⁷, resultando em um sistema expositivo complementar coordenado e controlado com mãos de ferro pelos agentes do regime.

Figurativamente, pode-se afirmar que tal sistema possuía uma estrutura piramidal, em cujo topo encontrava-se a Bienal de Veneza, seguida pela Quadrienal de Roma, cada uma com suas especificidades; depois, na base, estavam as exposições sindicais. A presença de galerias de arte privadas era mais tumultuada, por assim dizer, já que elas não eram controladas pelo sindicato. Este, por sua vez, procurava fazer com que os artistas tivessem como único cliente o Estado, sem intermediários²⁸. Assim, naquele momento, o Estado era o grande consumidor da produção artística italiana, insuflada por incentivos aos artistas e oportunidades de exposição. O resultado dessa relação seria muitas vezes conflituoso pela impossibilidade de separação entre a atividade artística e a política, já que, com o amparo, muitos artistas privilegiavam o peso de seu valor político para a sociedade, em detrimento da pesquisa artística.

A relevância do sindicato só começaria a diminuir no final dos anos 1930, quando surgiram novas iniciativas, como as exposições não controladas por ele e o Ufficio per l'Arte Contemporanea (Secretaria de Arte Contemporânea), que tinha como objetivo aumentar as atividades do mercado, não só ao público em geral, mas também ao privado.

Voltando a Di Prete, como dito antes, ele vivencia a organização desse sistema e, com exceção da Bienal de Veneza²⁹, está presente em todos os tipos de exposição daqueles anos: nos três níveis das mostras sindicais³⁰, incluindo as três grandes nacionais realizadas; na IV Quadrienal de Roma de 1943; e na explicitamente propagandística I Mostra degli Artisti Italiani in Armi [I Mostra dos Artistas Italianos em Armas], em Roma, 1942³¹.

²⁷ Para histórico dessa mostra, veja: SALARIS, Claudia. La Quadriennale: Storia della Rassegna d'Arte Italiana dagli Anni Trenta a Oggi, 2008.

²⁸ CRISPOLTI, Enrico. Le Esposizioni "Sindacali" in Italia fra le Due Guerre, 2011, p. 29.

²⁹ O artista participou duas vezes da Bienal de Veneza, mas morando no Brasil, ou seja, junto com a representação do país em 1952 e 1960.

³⁰ Por exemplo, a XI Mostra Interprovinciale, de 1939, em Florença, na qual expôs quatro obras: La Nuova Darsena [O novo porto], Bastimento in Carena [Navio em Carena], Pescatore [Pescador] e Marina di Viareggio [Marinha de Viareggio] (cf. XI Mostra Interprovinciale, 1939, p. 89).

³¹ Di Prete fornece em seu testemunho [Rebollo, 1978] uma descrição detalhada de como passou a fazer parte desse grupo. De todo modo, sabe-se que o Ufficio Propaganda dell'Esercito coordenou a escolha dos artistas junto com o Sindicato Nacional de Belas Artes para garantir que os participantes viessem do circuito artístico oficial, ao mesmo tempo em que pertenciam às forças armadas. Essa operação assegurava que fossem duplamente arregimentados (STONE, Marla. Potere e Spiritualità. La Prima Mostra degli Artisti Italiani in Armi del 1942, 2010, p. 67). Sobre Di Prete integrar esse grupo, há um ensaio de nossa autoria – intitulado From the Italian *Artisti Italiani in Armi* Group During World War II to Brazil in 1946: the Case of the Italian Painter

Sobre a última, fala-se em “explicitamente propagandística” porque expunha obras dos artistas que haviam sido convocados e que, além de suas funções “militares”, tinham como objetivo retratar cenas de guerra, enaltecendo o esforço dos soldados e a grandiosidade da empreitada. Tal mostra fora organizada e recebida com pompa, inaugurada pelo Rei Vittorio Emanuele III e visitada por Benito Mussolini poucos dias depois. Segundo a estudiosa Marla Stone, o trabalho desses artistas estava em consonância com aquilo que o regime procurava demonstrar na própria Itália e no exterior, ou seja, que apoiava a cultura, incentivava e sustentava a atividade artística durante a guerra, procurando, com isso, reforçar uma ideia de que as forças italianas nos *fronts* eram dotadas tanto de poder quanto de espiritualidade³².

Di Prete entendia que ganhava notoriedade e importância a cada degrau expositivo “superado”, fosse pela participação em si ou pela larga atenção que periódicos nacionais, e não apenas os especializados, davam a essas mostras. Em Viareggio, a divulgação atingia maior proporção pelo tamanho reduzido da cidade. Seu testemunho [Rebollo, 1978] deixa claro que ele entendia perfeitamente a organização desse sistema expositivo e como crescer profissionalmente nele.

Além das mostras, devemos mencionar sua atuação como ajudante da organização e montagem de exposições e salas especiais de artistas como Carlo Carrà, Fortunato Depero (1892-1960) e Lorenzo Viani ao longo dos anos 1930, das quais Di Prete se lembra muito bem [Rebollo, 1978]. Em uma cidade pequena como Viareggio, esse tipo de atividade vinha junto com as mostras sindicais nas quais todos se envolviam de ponta a ponta, o que resultava em uma fonte inesgotável de aprendizado tanto das tendências quanto da operacionalização de uma exposição sob determinado conceito ou projeto de um artista, além de sua recepção junto aos críticos e ao público. Tais exposições eram amplamente divulgadas na mídia, e seus articulistas se propunham a apresentar os artistas individualmente, às vezes dedicando-lhes páginas inteiras³³.

Também eram alvo de análises nos periódicos as mostras sindicais coletivas, em que artistas abordavam assuntos como: retratos de pessoas comuns ou de outros artistas, cartomantes, ciganas, paisagens, marinhas, naturezas-mortas e trabalhadores. Em termos de solução plástica empregada, embora não uniforme, certamente também não fugiam do aspecto

Danilo Di Prete – a ser publicado no livro *War and Portrayal: The Expression of the Unbearable in Modern and Contemporary Art in War (Hi)Stories* [no prelo].

³² STONE, Potere e Spiritualità. La Prima Mostra degli Artisti Italiani in Armi del 1942, 2010, p. 63.

³³ Muitos desses casos podem ser consultados no Arquivo Alfredo Catarsini, no Museo d'Arte Contemporanea Lorenzo Viani, em Viareggio.

comum, de composições bem equilibradas e acabadas, sóbrias e, muitas vezes, em diálogo profícuo com a tradição clássica da arte. Referências às vanguardas artísticas do início do século XX eram escassas.

Marinaro Viareggino [Marinheiro Viareggino] (Figura 2), de Di Prete, ilumina bem o tipo de pintura exposta, na qual se nota a exaltação do marinheiro, figura tão importante para a sua cidade, e particularmente para ele, que tinha alguns amigos nessa atividade³⁴. Fala-se em exaltação, mas ela se dá pela via da simplicidade, pois em seu semblante sério e quase solene há a dimensão da dificuldade e do peso de seu ofício, algo digno de glória e respeito, não de piedade. O ponto principal dessa pintura é o rosto, iluminado por um foco de luz que vem de cima – do céu –; tanto o fundo, com sua agitação de nuvens, quanto parte de seu corpo modestamente vestido contribuem como moldura para ele. A superfície da tela foi coberta com poucas camadas de tinta, com pinceladas que ora estão mais soltas, como no fundo, nos cabelos e no queixo, ora são mais curtas e definidas, como nos olhos e bochecha fundos, no nariz adunco, na pequena boca, elaborados com uso de claro-escuro. Percebe-se que a estrutura compositiva foi calculada, pois, em primeiro lugar, há uma linha vertical que corta a tela em duas partes iguais, da qual partem algumas diagonais. Dessa linha norteadora vertical, que passa sobre o olho da figura, saem duas diagonais que ladeiam a cabeça do marinheiro e seguem até o limite da tela, quando partem novamente em diagonal, rebatendo no lado oposto, até atingirem os cantos inferiores. Esse procedimento faz com que haja proporção, pois todo o rosto do marinheiro fica contido dentro de um losango imaginário, que tem por correspondência um triângulo na parte inferior.

Fica evidente que, embora sem uma educação artística formal, Di Prete tinha aprendido as técnicas e as ferramentas compositivas da pintura italiana. Ao mesmo tempo em que o tema escolhido se circunscrevia num momento muito específico, em que se valorizava altamente a figura do trabalhador e aquilo que ele produzia dentro e para a sociedade, como um esforço mais amplo de se contribuir com o Regime Fascista. Ao exaltar o marinheiro, Di Prete não só compactuava com esse espírito maior, mas apresentava um ícone de sua Viareggio. Valorizar o “local” era totalmente cabível na estratégia maior, “global” do regime.

³⁴ Zeffiro Rossi, por exemplo. A cidade hoje abriga um museu dedicado à Marinharia, que esteve sob a direção do próprio Rossi até 2016.

Figura 2 – Danilo Di Prete. *Marinaro Viareggino*. 1936.

Se a variedade de estilos pictóricos não era abundante nas mostras sindicais, na Quadrienal de Roma ocorre o oposto, já que há uma difusão enorme de linguagens circulando, todas encorajadas por Cipriano Efisio Oppo, que esteve à frente das quatro primeiras edições (1931-1943) como secretário-geral, com grande liberdade de ação. A exposição trazia rotativamente alguns exemplares das várias tendências em voga, dos quais poderíamos citar³⁵: o grupo de Milão, com Mario Sironi (1885-1961) e Carlo Carrà; jovens artistas que, embora tivessem como centros de referência Roma e Milão, se colocaram abertos às influências internacionais, tais como Renato Birolli (1905-1959), Aligi Sassu (1912-2000), Lucio Fontana (1899-1968), Corrado Cagli (1910-1976), Scipione (1904-1933), Fausto Pirandello (1899-1975), Renato Guttuso (1911-1987); os “Italianos de Paris”, grupo formado por Giorgio De Chirico (1888-1978), Mario Tozzi (1895-1979), Massimo Campigli (1895-1971), Alberto Savinio (1891-1952), Filippo de Pisis (1896-1959), Renato Paresce (1886-1937) e Gino Severini (1883-1966); a arte pública, tendo em Sironi um de seus expoentes³⁶; os artistas

³⁵ A sistematização de movimentos foi proposta no catálogo Anni Trenta: *Arti in Italia Oltre il Fascismo*, de Antonello Negri e demais organizadores.

³⁶ É Sironi quem escreve o *Manifesto da Pintura Mural*, em 1933. O grupo tinha como foco usar diferentes expressões artísticas ligadas a espaços da arquitetura como disseminadores de conteúdos políticos, assim como feito por Severini, Achille Funi (1890-1972) e Lucio Fontana.

abstratos como Mauro Reggiani (1897-1980), Manlio Rho (1901-1957), Atanasio Soldati (1896-1953) e Gino Ghiringhelli (1898-1964).

Di Prete participa da IV Quadrienal de Roma em 1943³⁷, na qual se viu claramente uma tendência de recuperação das vanguardas artísticas do início do século XX – sobretudo o Cubismo e o Fauvismo –, demonstrada pelos diversos artistas que haviam feito no decênio anterior obras em consonância com o espírito do “Retorno à Ordem”³⁸, como Severini. Todavia, várias outras tendências foram apresentadas, dos pintores aerofuturistas aos cósmicos, abstratos, primitivistas, os que retomavam uma experiência impressionista, entre outros.

Embora até recentemente a historiografia da arte tenha colocado na mesma esteira as produções artísticas desenvolvidas sob os regimes totalitários, no caso italiano, diferentemente do alemão e do russo, o que se viu não foi uma arte una e representante do regime por excelência, mas uma profusão de estilos e tendências advindas de regiões diversas³⁹. Como se disse, os diferentes tipos de mostra eram mais ou menos receptivos às tendências que recuperavam as experiências da vanguarda, mas é fato que todas elas coexistiram no período entreguerras.

1.1 DI PRETE EM SÃO PAULO: PRIMEIRAS INCURSÕES

Levando-se em consideração essa bagagem de Di Prete e o fato de sua vinda ao Brasil não ter se dado por motivo de fuga do regime, vale fazer uma breve recuperação das relações Brasil-Itália nos decênios precedentes. Como aponta João Fábio Bertonha, a partir dos anos 1930 houve uma busca cada vez mais veemente do fascismo por expandir sua influência

³⁷ Das obras enviadas ao júri, Di Prete tem apenas *La Barca* (Viareggio) [O barco (Viareggio)] aceita (imagem reproduzida no Apêndice B). Essa pintura, que tinha como assunto a marinha de sua cidade, foi elaborada, em grande medida, no diálogo com a linguagem plástica das obras de mesmo tema de Carrà [agradeço a Claudia Palma, da Galleria d’Arte Moderna di Roma, pelo envio da referida imagem]. A compilação feita para a mostra antológica desse artista em Roma consta no catálogo Carlo Carrà (1881-1966), organizado por Augusta Monferini (1994).

³⁸ Conforme apontamos em estudo anterior, no “Retorno à Ordem”, em um sentido mais amplo, “os artistas trabalharam em suas obras com uma linguagem de caráter figurativo, primando por soluções artísticas que valorizassem os ensinamentos dos antigos mestres do Renascimento, sem, contudo, imitarem o passado, como muitas vezes se pensa sobre as criações desse período na historiografia da arte, quando se diz que as criações eram arte de ‘ressaca’ ou de menor qualidade. Na verdade, a ideia em curso era dar às obras ‘modernas’, estruturas ‘clássicas’, conferindo-lhes solidez e permanência” (ROCCO, Renata. Para Além do Futurismo: Poéticas de Gino Severini no Acervo do MAC USP, 2013, p. 42-43).

³⁹ Para mais informações sobre o assunto, sugiro a leitura do livro *Totalitarian Art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, de Igor Golomstock (2011).

política, econômica e cultural em território latino-americano. No caso brasileiro, a busca encontra respaldo no seguinte tripé: a coletividade italiana, a propaganda direta e o seu intenso relacionamento com o fascismo brasileiro representado pelo Integralismo de Plínio Salgado e, em menor escala, com o regime do Estado Novo de Getúlio Vargas⁴⁰. Durante a II Guerra Mundial, Brasil e Itália se distanciam por estarem em lados opostos, mas com seu fim novas ondas imigratórias passam a ocorrer, e em 1950, efetivamente, se firma o Acordo de Imigração⁴¹.

Quando chegam, os imigrantes assumem funções de colaboração com atividades urbanas e industriais. No Estado de S. Paulo, trabalham pela modernização do parque industrial na capital e no interior. José Carlos Durand ressalta que entre os anos 1930 e o final dos anos 1940, artesãos imigrantes que atuavam como ilustradores gráficos para jornais, revistas e livros, cartazistas da publicidade e pintores de parede – da “pintura a liso” ou de “frisos” – começaram a se relacionar com artistas em São Paulo, não encontrando muita dificuldade para ganhar a vida, já que eram trabalhadores qualificados atuando em uma cidade em forte ritmo de urbanização e construções. O autor complementa que, com esse respaldo, os pintores “proletários” podiam destinar parte de suas telas à ampliação de suas relações sociais, seja pela doação aos jornalistas como forma de agradecimento por divulgação, seja para cativar a clientela de engenheiros e construtores, ofertando-as a quem lhes garantisse contratos e encomendas⁴².

Tal descrição da gama de trabalhos possíveis a um artista imigrante encontra total aderência com aquilo que Di Prete realizou quando chegou a São Paulo: anúncios e cartazes publicitários, capas de livro, ilustrações para revista e pintura de paredes⁴³. Esta última atividade, que ele afirma ter sido a primeira a realizar no país [Rebollo, 1978], o levaria aos trabalhos com a renomada Agência de Propaganda Standard⁴⁴ em 1947, com a qual

⁴⁰ BERTONHA, João Fábio. O Brasil, os Imigrantes Italianos e a Política Externa Fascista, 1922-1943, 1997, p. 111-115.

⁴¹ Mais informações em: SALLES, Maria do Rosário Rolfsen; PAIVA, Odair da Cruz; BASTOS, Sênia Regina. O Imigrante Italiano e o Patrimônio Cultural Paulistano no Pós-Segunda Guerra Mundial, 2013.

⁴² DURAND, José Carlos. Sociologia da Arte: Arte, Privilégio e Distinção, 1989, p. 99.

⁴³ Importante esclarecer que neste momento, não se tratava de pintura mural, algo que Di Prete faria a partir dos anos 1950, tratava-se mesmo de pintura de parede. Essa informação sobre sua atividade profissional pode ser encontrada em [Rebollo, 1978] e em outros testemunhos que Di Prete forneceu nos anos 1970, como a Aracy Amaral em 1979 (Arquivo Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo). Doravante, este depoimento será sinalizado no texto como [Amaral, 1979].

⁴⁴ A Standard era uma grande agência nacional, que havia sido fundada em 1933 por Cícero Leuenroth; hoje não existe mais como tal, em função dos vários processos de sucessão e aquisições. Sua origem está presente na filial brasileira da renomada agência internacional Ogilvy e Mather Brasil, em atividade e atualmente a quarta maior agência do país (ranking Kantar Ibope Media, 2017). O histórico da Standard pode ser encontrado em: CAMA, Luiz Augusto. Não conformistas, dissidentes e rebeldes: 80 anos de Standard + Ogilvy no Brasil, 2013.

colaboraria como prestador de serviço independente nos anos seguintes, ou seja, sem carteira de trabalho assinada; mesmo modelo adotado em seu trabalho para outra agência importante, a J. W. Thompson⁴⁵. O registro profissional se daria apenas no ano seguinte, quando foi contratado pela empresa Pignatari S. A. Administração, Indústria e Comércio com a função de desenhista e pintor, depois alterada para propagandista, como atesta sua carteira de trabalho⁴⁶ – a qual tinha, por sua vez, “propagandista” preenchido no campo geral da profissão.

Sobre essa associação, vale chamar a atenção para dois aspectos: o primeiro é que a empresa Pignatari era o nome do conglomerado criado por Giulio Pignatari, sua esposa e filho após a separação de negócios com Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo⁴⁷, cuja conta publicitária pertencia à carteira de clientes da Standard. Isso significa que, muito provavelmente, o artista tenha colaborado concomitantemente com ambas por meio dos contatos estabelecidos entre agência e cliente. O segundo aspecto é que, se de início podemos entender “desenhista e pintor” no âmbito da pintura de parede, ao ter uma “correção de cargo” na carteira de trabalho para “propagandista”, a empresa o enxergava como alguém que realizava uma atividade maior prestígio, por assim dizer.

Tal mudança devia estar justificada pelos vários cartazes premiados do artista desde a sua chegada, embora nunca tivesse trabalhado com isso na Itália. Sobre esse aprendizado de maneira mais sistemática, tudo indica que tenha se dado no Atelier Mirga, comandado por Henrique Mirgalowski (1899-1966), artista polonês que morava na cidade desde o final dos anos 1920 e era responsável por todos os cartazes de bondes criados para a antiga Companhia dos Annuncios em Bonds⁴⁸. A revista Publicidade & Negócios divulga essa informação em Biografia de Di Prete⁴⁹, explicando que ele “entrou na propaganda comercial através da orientação de Mirga, que viu nele um artista completo, de excepcional talento”. Em outro artigo da mesma revista, cujo foco era as atividades do atelier, Di Prete seria apresentado como “a última descoberta de Mirga”⁵⁰.

⁴⁵ Tratou-se da primeira agência internacional a abrir uma filial no Brasil (1929) e ainda está em atividade no país, sendo uma de suas maiores agências (12º lugar, ranking Kantar Ibope Media, 2017).

⁴⁶ Conservada pela filha do artista, Sumbria Di Prete. Nela consta apenas este registro profissional, iniciado em 1º de setembro de 1948 e encerrado sete meses depois.

⁴⁷ Mais informações em: COUTO, Ronaldo Costa. Matarazzo [Colosso Brasileiro], 2004, p. 82-85.

⁴⁸ Sobre as atividades de Mirga, consulte: GAUDÊNCIO JÚNIOR, Norberto. Veja Ilustre Passageiro: o Atelier Mirga e os Cartazes para a Companhia de Annuncios em Bonds (Décadas de 1930 a 1950), 2010.

⁴⁹ Biografia: Di Prete, 1948, p. 22. Esse espaço da Publicidade & Negócios para apresentação de biografias no campo da publicidade era bastante prestigiado e deve ter sido significativo para o artista, que exercia a atividade há apenas dois anos.

⁵⁰ RABELO, Genival. Visita ao Atelier Mirga: uma Verdadeira Academia de Arte Publicitária, 1948, p. 54.

Tratava-se de um artista verdadeiro, que estava desesperado com o não rendimento de sua arte. Mirga levou-o então para o seu atelier e facilitou-lhe todo o material, orientando-o para a propaganda comercial. Fez, assim, surgir esse cartazista excepcional, já premiado mais de uma vez em São Paulo e de cujos trabalhos comerciais se ocupa a crítica literária da cidade, como foi no caso daquele cartaz [...]. Como nota curiosa, informo que todo o pessoal do Departamento de Arte da Standard, de São Paulo, é criação do “cérebro-ventre” de Mirga.

O relato do grafiteiro e cartazista Wilson Limongelli, antigo aprendiz de Mirga no atelier, expõe a situação de Di Prete, recém-chegado da Itália e “sem serviço”:

amigo. Visitante. Ia lá visitar. Ele chegou da Itália e telefonaram para o seu Mirga: “Escuta, tem um italiano aqui, ele é artista plástico, dá uma mão para ele, vê o que ele quer”. Ele chegou assim. Ele era meio espevitado [...] Mas ninguém levava em conta porque ele era muito bom. E sendo bom podia fazer tudo. Também era assim, um italiano revolucionário.⁵¹

No entanto, antes da experiência com o atelier, Di Prete já estava às voltas com esse tipo de criação, obtendo com ela certo reconhecimento, como o prêmio de primeiro lugar com seu cartaz de estímulo à assinatura dos Diários Associados, em agosto de 1947⁵², também noticiado pela Publicidade & Negócios. O cartaz (Figura 3) fora escolhido dentre duzentos por um júri formado por publicitários de agências importantes como J. W. Thompson, McCann-Erickson e Lintas do Brasil, além de Quirino da Silva (1897-1981), representante da Associação Paulista de Imprensa, entre outros nomes.

Vale discutir aspectos da criação desse cartaz para que se possa compreender o repertório com que Di Prete estava trabalhando. Em primeiro lugar, podemos trazer o testemunho retrospectivo [Rebollo, 1978] do artista:

eu fiz como que o interno de uma casa. Era uma porta. E uma porta com grade de ferro e vidro. Entrava uma luz. Era *tutto* [todo] preto o cartaz. Por

⁵¹ Transcrição da entrevista realizada em 18 de janeiro de 2008. Em: GAUDÊNCIO JÚNIOR, Norberto. Veja Ilustre Passageiro: o Atelier Mirga e os Cartazes para a Companhia de Annuncios em Bonds (Décadas de 1930 a 1950), 2010, p. 262.

⁵² Além do prêmio mencionado com a atividade cartazística, sabe-se de outros por meio de recortes conservados no *clipping* de Giuliana Di Prete Campari. Por exemplo: o Concurso de Cartazes de Propaganda de Educação de Adultos, s.l., 15 de outubro de 1946, no qual Di Prete conquistou 2º lugar; e o Congresso Nacional de Enfermagem, O Estado de S. Paulo, 13 de fevereiro de 1947, p. 8, cujo cartaz também ficou em 2º lugar.

baixo da porta tinha a luz e se via entrar o jornal do Diário de São Paulo. Depois irradiava uma luz que era o mundo. Era só um círculo, era uma coisa sintética. Então procurei até o slogan “o mundo em sua casa”, assim como que sugerindo “assina o Diário de São Paulo que você está a par de tudo que se passa no mundo”. Foi um sucesso enorme este cartaz.

Figura 3 – Danilo Di Prete. *Cartaz para o Diário de S. Paulo*. 1947.

Como Di Prete explica, há uma dimensão descritiva nos elementos dispostos – o contorno de um globo dentro do qual está o jornal, a porta da casa iluminada por um clarão. A comunhão entre eles dava a ideia de que, com a assinatura, “ganhava-se o conhecimento do mundo”, ou seja, o benefício ao consumidor estava evidenciado. Toda a leitura do cartaz, em vertical, parte do comando “Assinem o Diário”, passando pela imagem e finalizando com a mensagem em rodapé bastante explícita e eficiente, se pensarmos que não desvia a atenção do espectador, já que se trata de texto concentrado e direto. A iluminação, que parte de um ponto de cima e se abre no jornal sob a porta da casa, tem a função de direcionar a leitura, mas também uma dimensão teatral, como mensagem subliminar de uma luz divina. O tipo de linguagem e os recursos visuais empregados serão encontrados em outras criações suas, como veremos adiante, e se adéquam perfeitamente não somente às possibilidades técnicas e criativas de Di Prete, mas ao meio publicitário paulistano daquele momento.

No ano seguinte, Di Prete obteria reconhecimento pela criação de outro cartaz, desta vez para o Jockey Club de São Paulo (Figura 4), feito a pedido da Standard com uma linguagem diferente daquela do Diário de S. Paulo. Isso porque, apesar da informação principal vir escrita no título e ter associação direta com a corrida de cavalos, ao acrescentar o desenho de uma figura feminina de bonitos traços, elegantemente vestida e até mesmo enigmática, o artista reconstrói e apresenta todo o ambiente de glamour permeado pelas relações tecidas em torno das apostas.

O formato concentrado e vertical do cartaz para o Diário de S. Paulo, com o emprego do clarão para reforço e dramaticidade da mensagem principal, dá espaço a um uso pleno do espaço, privilegiando a leitura da esquerda para a direita. A mulher assume destaque em relação à corrida de cavalos pelo foco de luz em sua face, e direciona o olhar aos cavalos e à informação do evento. O peso dos elementos é subvertido para que se valorize justamente o refinado entorno da corrida e para torná-lo, por si só, objeto de desejo das pessoas.

Ao invés de uma proposta de apresentação de benefícios direta, há nesse cartaz uma argumentação pela sedução. Percebe-se que Di Prete não descuidou dos detalhes da marcação de letras, já que o letreiro na parte superior, em diagonal, está alinhado com o olhar da representação feminina e é menor do que o inferior, que tem mais peso e está alinhado ao centro do cartaz. Os desenhos foram feitos de forma bastante cuidadosa e demonstram o bom manejo do artista com representações humanas e animais, já exercitadas em seus trabalhos durante a II Guerra Mundial.

Figura 4 – Danilo Di Prete. *Cartaz de propaganda para o Jockey Club de São Paulo*. 1948.

O cartaz recebeu uma crônica bastante lisonjeira do poeta Guilherme de Almeida, publicada em abril de 1948 no Diário de S. Paulo⁵³, em que afirmava não conhecer seu autor:

para-se na rua para ver uma vitrina, um incêndio, uma prisão, um desastre, ou então uma linda mulher (que é tudo isso ao desastre)... Pela primeira vez na minha vida, eu parei e vi gente parar na rua, anteontem, para ver... o quê? A coisa feita expressamente para ser vista e que, de tão feia e inexpressiva sempre, jamais consegue o que pretende: um cartaz. Como o táxi, que me levava, corresse ao longo de um tapume para tomar à direita um viaduto, vi, sobre o pinho pintado de alcatrão, uma pequena, deliciosa, raríssima obra de arte. Um quadro – um pastel – de linhas seguras e novas, tons de doce harmonia, composição sugestiva. Dei ordem ao “chauffeur” que parasse: e fiquei uns instantes (aqueles poucos que me permitiu o “grilo”) olhando a adorável coisa, como se olha, numa galeria de arte a tela que seduz. E vi, adiante, à frente de outros tapumes, grupos parados, olhando o mesmo cartaz, o cartaz “certo”: isto é, fascinante e, pois, eficiente. Não sei o nome do desenhista; ignoro se foi, ou não, o resultado de um concurso entre artistas especializados. Tudo o que sei, tudo o que não ignoro é que esse é o primeiro cartaz nacional, que conheço, digno de ser visto; o primeiro que, em vez de emporcalhar, enfeita a cidade; o primeiro que dá a essa feição da publicidade foros de Arte; o primeiro que a gente até gostaria de levar para casa e ter enquadrado no canto predileto do seu “studio”, numa lógica convivência com o óleo a aquarela (sic); a gravura que põe um sonho nos olhos abertos... É o prestigioso convite para o Grande Prêmio “São Paulo”, a ser corrido depois de amanhã no Hipódromo de Pinheiros; um rosto de mulher moderna, esmaecido num mistério calmo, traçado por quem entende, mesmo de mulher, de beleza, de moda, de elegância e de “arte do cartaz”, formando o primeiro plano, sobre um fundo vago de “landscape” turfista com vivo e feliz movimento e jogo sábio de tons. Isso é um Cartaz (a maiúscula impõe-se). Ao lado dele, por aí, esses horrores degradantes...

Esse texto foi reproduzido novamente na Revista Publicidade & Negócios⁵⁴, que expunha a autoria de Di Prete, famoso como cartazista desde a premiação dos Diários Associados. Na revista, se dizia ainda que a peça tinha obtido repercussão maior do que aquela com o cartaz premiado e que “poucas vezes um trabalho publicitário terá sido objeto de tantos elogios”.

Os feitos de Di Prete se tornaram conhecidos a ponto de o artista ser nomeado, junto com Waldemar Amarante (1912-1963), professor do curso de publicidade da Escola Livre de

⁵³ ALMEIDA, Guilherme. Um Cartaz, 1948, p. 3.

⁵⁴ O Primeiro Cartaz Digno de ser Visto, 1948, p. 32.

Artes Plásticas, que começou em abril de 1949 por iniciativa de Flávio Motta e de alguns artistas⁵⁵, com apoio de Ciccillo e do antigo MAM-SP⁵⁶. A escola, que encerrou as atividades poucos meses depois da abertura, tinha como objetivo oferecer cursos trimestrais de pintura, escultura e desenho, além de outros voltados à questão das “artes aplicadas”: publicidade, tapeçaria, fotografia, gravura. O quadro docente do curso de desenho e pintura era composto por Alfredo Volpi (1896-1988), Aldo Bonadei (1906-1974), Waldemar da Costa (1904-1982) e Nelson Nóbrega (1900-1997); o curso de escultura contava com Victor Brecheret (1894-1955), Raphael Galvez (1907-1998) e Bruno Giorgi (1905-1993); o curso de publicidade teria Di Prete e Amarante.

Em entrevistas e depoimentos, Di Prete comentaria sua inserção na publicidade em São Paulo em duas chaves: na primeira, nos anos em que trabalhava na área, dizia querer diminuir a distância entre arte e publicidade, sem a divisão de “maior” ou “menor”⁵⁷. Na segunda, mais característica dos anos 1960 em diante, quando passou a obter reconhecimento com suas criações artísticas, sustentando-se somente com elas⁵⁸, Di Prete situa sua produção publicitária como algo pontual, relegando-a a uma atividade meramente voltada à subsistência. Esse discurso buscava apartar as duas ocupações, preservando aquilo que considerava sua verdadeira vocação e profissão: a pintura. Enquanto a publicidade, deveria ser minimizada, já que sua função primária estava intrinsecamente ligada ao comércio. Todavia, tal ajuste deve ser compreendido de forma mais larga, como parte estratégica do que Di Prete queria deixar para a posterioridade, como discutiremos adiante.

Por ora, é fundamental apresentar alguns exemplos desses dois tipos de autoapresentação. Do primeiro, temos um bastante interessante, publicado em território brasileiro, onde se procura explicitar a posição de Di Prete como aquele que está levando a

⁵⁵ COSTA, Juliana Braga. *Ver Não É Só Ver: Dois Estudos a Partir de Flavio Motta*, 2010, p. 54.

⁵⁶ AMARAL, Aracy. *As Artes Plásticas na Cidade de São Paulo*, 2004, p. 486.

⁵⁷ Não é Di Prete quem usa tais termos e nem mesmo nós procuramos atribuir qualquer juízo nesse sentido. Estamos nos valendo dos usos e valores que estavam em voga naquele momento (cf. BRUNELLI, Silvana. *Diálogo Entre as Artes Plásticas e a Publicidade no Brasil*, 2007, p. 54-68). Lourival Gomes Machado usa esses termos na introdução do catálogo da I Bienal de São Paulo (1951, p. 22) ao dizer que o fato da bienal ter outros concursos como o de cerâmica e o musical, demonstrava que lá não havia limites ou distinções entre as artes e, o que seria pior, entre artes “maiores” e “menores”.

⁵⁸ Um breve adendo é necessário sobre essa questão de se sustentar da pintura a partir dos anos 1960 [Amaral, 1979], pois isso não se dá somente com ele, mas também com outros artistas como os do grupo Santa Helena e os abstratos japoneses, que se favoreceriam da maior estruturação do mercado com galeristas vendendo suas obras a preços médios, o que lhes permitiu ter essa mesma dedicação exclusiva, abandonando as atividades paralelas (BUENO, Maria Lucia. *O Mercado de Galerias e o Comércio de Arte Moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos Anos 1950-1960*, 2005, p. 391-392).

cabo a relevância da publicidade entre os artistas⁵⁹: “Di Prete está encabeçando sozinho o movimento de artistas trabalharem em propaganda. Que este preconceito deveria ser acabado e que os artistas deviam parar de pensar que propaganda é inferior”.

Em outro artigo de 1949 publicado em Viareggio⁶⁰ pelo artista Kata⁶¹, que se apresentava como antigo vizinho de estúdio de Di Prete na Itália por mais de dez anos, afirma-se que Di Prete no Brasil, ao trabalhar com cartazes publicitários, era “o artista [...] mais significativo no gênero”, ainda que na Itália não estivesse envolvido com este tipo de produção. Verdade que havia sofrido por mais de dois anos, desde sua emigração, e sua correspondência demonstrava isso, mas Kata sabia que Di Prete “triumfaria”. Nesse mesmo artigo, diz que o pintor já tinha conquistado alguns prêmios com cartazes e retoma o comentário de Guilherme de Almeida sobre o cartaz do Jockey.

Já nas autoapresentações a partir dos anos 1960, praticamente todas as suas entrevistas e depoimentos passam pela separação com a publicidade, como por exemplo: “Quando tive um pouco minha independência econômica – não gostava de propaganda – tinha outras ideias, então abandonei a propaganda e me dediquei outra vez à pintura” [Rebollo, 1978]⁶².

Sua opinião oscila ao longo das décadas e encontra um desfecho, por assim dizer, nos testemunhos ao final da vida. Tal oscilação não se devia exclusivamente em função do que assistia no meio brasileiro, mas do que havia visto na Itália, onde a relação entre arte e propaganda era bem mais estreita, muito em função das atividades promovidas pelo movimento futurista⁶³. Este, como se sabe, foi indissociável do campo da publicidade, pois fazia dela largo uso para se promover, sendo seus tão conhecidos manifestos⁶⁴, estratégias de propaganda via jornais, revistas, panfletos. Como bem coloca a estudiosa Claudia Salaris, o

⁵⁹ “Cartazes”, seção Notas Locais; s.l., s.d. Recorte de jornal consultado no *clipping* do Arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

⁶⁰ KATA. I Successi in Brasile di un Pittore Viareggino, 1949.

⁶¹ É plausível pensar que se trate do colega Alfredo Catarsini.

⁶² Vale dizer que, certas vezes, ainda no início de sua experiência em São Paulo, ele indica isso. Como para a Publicidade & Negócios, em que afirmou que seu objetivo era a pintura. Mas precisou de dinheiro para viver, e o caminho foi o cartaz, em cuja técnica se fez com facilidade. “Cobra três mil cruzeiros por cada trabalho e seu principal cliente é a Standard Propaganda. Está bastante contente com suas experiências em propaganda, mas seu grande desejo é continuar pintando. Ele mesmo afirma: Quero fazer dois cartazes por mês e pintar para mim” (cf. Biografia: Di Prete, 1948, p. 22).

⁶³ Para um panorama das atividades do Futurismo, veja o catálogo da recente exposição no Guggenheim Museum: GREENE, Vivien (org.). Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe, 2014.

⁶⁴ Sobre os manifestos, recomenda-se a leitura de: BORTULUCCE, Vanessa. Manifesto Futurista: Texto-Ação, 2010.

Futurismo já nasce com uma predisposição à publicidade e à abolição das tradicionais barreiras que separam o cotidiano da criatividade⁶⁵.

Di Prete conhecia bem seus preceitos e tinha travado contato com aqueles artistas nas três grandes mostras nacionais italianas⁶⁶, além das criações e teorias de Fortunato Depero⁶⁷, que foi um dos mais significativos personagens do movimento e o que mais se destacou com a atividade publicitária. Para termos uma medida de suas crenças, vale lembrar que em seu manifesto *Il Futurismo e l'Arte Pubblicitaria* [O Futurismo e a Arte Publicitária], de 1927, Depero afirma que a arte do futuro seria potentemente publicitária. Um ano antes, expôs na Bienal de Veneza a obra *Squisito al Selz* [Delícia com Selz], que especificou como “quadro publicitário, não cartaz”⁶⁸. Em 1932, declarava, enfim, que era necessária a glorificação da arte publicitária nos termos de uma arte viva, destinada às massas e não isolada no museu⁶⁹, procurando sempre dar respaldo igualitário às duas atividades. Tais ideais iriam ao encontro com os pensamentos de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), que afirmou nos mesmos anos considerar pintores publicitários futuristas como autênticos artistas criadores⁷⁰.

Di Prete teve diversas outras oportunidades de tomar contato com o movimento futurista na região da Toscana⁷¹, e mesmo na sua Viareggio, frequentada por Marinetti, seja por sua visita regular ao Prêmio Literário da cidade, seja por curar mostras, como a individual

⁶⁵ SALARIS, Claudia. *Il Futurismo e la Pubblicità*, 1986, p. 13-14.

⁶⁶ Tais exposições foram promovidas pelo sindicato, cujo sistema organizativo foi brevemente discutido anteriormente. Na Prima Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti, em Florença, 1933, os futuristas tiveram enorme presença (cf. CRISPOLTI, Enrico (org.). *Nuovi Archivi del Futurismo*, 2010, p. 530-532). Nela, Di Prete expôs *Baracche* [Barracas] (cf. o catálogo I Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti, 1933, p. 89 e 215). Na Seconda Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti, em Nápoles, 1937, estavam novamente presentes os futuristas (cf. CRISPOLTI, Enrico (org.). *Nuovi Archivi del Futurismo*, 2010, p. 680-681), e Di Prete expôs *Casa* [Casas] (cf. o catálogo II Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti, 1937, p. 56). A Terza Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti, em Milão, 1941, quando se apresentam obras dos aerofuturistas e de artistas abstratos (cf. CRISPOLTI, Enrico (org.). *Nuovi Archivi del Futurismo*, 2010, p. 760-761), Di Prete expôs *Palude* [Pântano] e *Aringhe* [Arenque] (cf. o catálogo III Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti, 1941, p. 58). Em 1943, na IV Quadriennale de Roma, ocorre uma batalha abertamente travada entre os artistas abstratos e futuristas contra os figurativos, que disputavam a primazia de uma nova expressão artística *versus* aquela considerada antiga. Basta ver o texto de apresentação da sala no catálogo da exposição: MARINETTI, F. T. *Sala dei Futuristi Italiani: Aeropittori di Guerra – Aeropittori Cosmici e Astrattisti – Futuristi*, 1943, p. 70-71).

⁶⁷ Di Prete fez parte da montagem de algumas de suas exposições [Rebollo, 1978].

⁶⁸ Apud VERDONE, Emanuela; ARDICCIONI, Renzo. *Depereclame: l'Arte dell'Avvenire sarà Potentemente Pubblicitaria*, s.d., p. 277.

⁶⁹ Apud BENZI, Fabio. *Arte in Italia tra le Due Guerre*, 2013, p. 117-121.

⁷⁰ Guida Ricciardi, *Pubblicità e Propaganda in Italia*, 1936, apud VERDONE, Emanuela; ARDICCIONI, Renzo. *Depereclame: l'Arte dell'Avvenire sarà Potentemente Pubblicitaria*, s.d., p. 276.

⁷¹ Para citar apenas um exemplo, o Premio Nazionale di Pittura Golfo de La Spezia [Prêmio Nacional de Pintura Golfo da Spezia], promovido por Marinetti em 1933 com artistas do segundo Futurismo, em que Di Prete expôs duas obras: *Luci di Lerici* [Luzes de Lerici] e *Tetti di Cadimare* [Telhados de Cadimare] (cf. catálogo *Mostra delle Opere Concorrenti al Premio Nazionale di Pittura Golfo de La Spezia*, 1933, p. 26).

de Lorenzo Viani em 1930, na Villa Paolina⁷². Di Prete se lembrava, inclusive, que havia dado de presente a Marinetti um quadro seu, durante uma dessas mostras [Rebollo, 1978].

O poeta Krimer (Cristoforo Mercati, 1908-1977) e o pintor e cartazista Uberto Bonetti (1909-1993), ambos bastante próximos de Di Prete, também reuniam jovens futuristas em Viareggio, sendo o primeiro responsável pela realização de noites futuristas na cidade, no ano de 1929.

Fica evidente que Di Prete compreende as estratégias de divulgação e circulação do movimento futurista por meio da publicidade, além da multiplicidade de produções de seus principais artistas, como Depero.

1.2 PUBLICIDADE & CARTAZES EM SÃO PAULO

Assim que chegou, Di Prete deve ter constatado quão diferente era a relação dos artistas com a publicidade e com o sistema das artes paulistanos.

Silvana Brunelli explica que os artistas passaram a contribuir mais intensamente com a publicidade a partir dos anos 1940, ainda que antes tenha havido colaborações pontuais. Ao final dos anos 1920, por exemplo, Eliseu Visconti (1866-1944) elaborou um cartaz para a Cia. Antártica, Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) fez anúncio para o dentifrício Odol e Quirino Campofiorito (1902-1993) criou cartazes para a Metro Goldwyn-Mayer. Dentre os artistas que se envolveram com a área, Brunelli localizou também Hermelindo Fiaminghi (1920-2004), que trabalhou na agência Lintas International Advertising como diretor de arte entre 1948-1952 e Tomaz Ianelli (1932-2001), colaborador da Cia. dos Anúncios em Bondes entre 1948 e 1955. Ela ainda lembra os que alegavam fazer publicidade pela questão financeira, como Lívio Abramo (1903-1992), desenhista-chefe da Empresa Interamericana de Publicidade no final dos anos 1940, Fulvio Pennacchi (1905-1992) e o próprio Di Prete⁷³.

Já no decênio seguinte a cooperação entre artistas e a publicidade seria aumentada pela forte industrialização brasileira e pelo incentivo à profissionalização das atividades correlatas

⁷² Uma exposição recente discutiu a relação do Futurismo com Viareggio: PUCCI, Alessandra Belluomini; MAZZONI, Riccardo (orgs.). *Il Futurismo a Viareggio e in Versilia: Accadimenti e Riflessi dal 1918 al 1940*, 2009. O próprio Lorenzo Viani fez parte de algumas mostras futuristas nos anos 1920 e 1930, como na Mostra d'Arte Futurista, de 1934, em Luca (cf. CRISPOLTI, Enrico (org.). *Nuovi Archivi del Futurismo*, 2010, p. 578-579). A reprodução do catálogo da individual de Viani pode ser vista na mesma obra, p. 363-366.

⁷³ BRUNELLI, Silvana. *Diálogo Entre as Artes Plásticas e a Publicidade no Brasil*, 2007, p. 75-85.

ao *design*, do qual o Museu de Arte de São Paulo (MASP) era um de seus polos, com a criação do curso de propaganda em seu Instituto de Arte Contemporânea (IAC), em 1951⁷⁴.

Vale recuperar brevemente a conjuntura do mercado publicitário no Brasil. Embora já existisse desde 1808 com os hoje chamados anúncios classificados⁷⁵, é no pós-II Guerra Mundial que ficou aquecido pela demanda de grandes anunciantes estrangeiros que vieram ao país e precisavam de suporte nos mesmos moldes que tinham em seus países. A vinda de agências estrangeiras, principalmente norte-americanas⁷⁶, é reflexo da expansão do segmento nos anos 1950, e a criação publicitária no Brasil ecoava a influência de suas técnicas modernas. Vários artigos veiculados na *Publicidade & Negócios* desde o final dos anos 1940 discorrem de forma muito didática sobre como se opera uma agência, qual é o sistema de remuneração, como funcionam os departamentos, como funciona uma revista e um jornal, entre outros assuntos cruciais ao exercício e à articulação em rede com os demais agentes do meio. Esse material “educativo” explicita o clima de organização e formação para um integrado funcionamento entre agência de publicidade, clientes anunciantes e veículos de divulgação.

O mercado se estruturou com rapidez. Se de início o Rio de Janeiro concentrava tanto os grandes anunciantes quanto as grandes agências, no final dos anos 1950 ambos começaram a migrar para São Paulo⁷⁷. Assim, havia muito espaço para profissionais de diversos campos, como artistas, advogados, poetas e jornalistas. Dentre estes últimos citamos Orígenes Lessa (1903-1986), que foi redator na J. Walter Thompson e deu uma significativa contribuição ao segmento.

Alguns nomes se tornam muito conhecidos, como João Agripino de Costa Dória⁷⁸, que dirigia a Standard na época de Di Prete e foi responsável pela introdução das datas

⁷⁴ BRUNELLI, Silvana. *Diálogo Entre as Artes Plásticas e a Publicidade no Brasil*, 2007, p. 6.

⁷⁵ Um pouco desse histórico está presente em: PENTEADO, J. Roberto Whitaker. *A Crucial Década de 30 na História da Propaganda Brasileira*, 2005, p. 104.

⁷⁶ Agências norte-americanas já estavam presentes em São Paulo e Rio de Janeiro desde a década de 1930.

⁷⁷ PENTEADO, J. Roberto Whitaker. *A Crucial Década de 30 na História da Propaganda Brasileira*, 2005, p. 98-101.

⁷⁸ João Agripino de Costa Dória atuou como jornalista e deputado federal, iniciando na Standard da capital federal em 1944 como redator. Ele ganha espaço na agência, sendo nomeado diretor de sua filial em São Paulo em 1945 e diretor-vice-presidente em 1948. Em 1951, decide fundar sua própria agência, a Dória & Associados (ABREU, Alzira de; PAULA, Christiane de (coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico da Propaganda no Brasil*, 2007, p. 80-81).

comemorativas do Dia das Mães e Dia dos Namorados em 1948, ainda que de maneira institucional, sem atrelar a alguma marca⁷⁹.

Como explica Sérgio Ricardo Góes Oliveira, o marketing cresceu no Brasil nos anos 1950, num ambiente em que havia número relativamente pequeno de empresas atuando. Estas, por sua vez, não ofertavam vasta gama de mercadorias, mas eram altamente consumidas, pois o mercado era restrito e absorvia toda sorte de produtos de maneira pouco criteriosa⁸⁰. Havia uma demanda latente, ansiosa pelo consumo do novo e facilmente “atingível” pelos argumentos da propaganda, que deveriam ser diretos e com garantia imediata de benefícios.

Há um anúncio de jornal de Di Prete que se encontra nessa linha, indicando o momento de formação de público consumidor no país para uma determinada categoria de produtos: o livro (Figura 05). Seu título “O bom caminho. Livros, presente de amigo” e a linguagem plástica convergem para o proveito imediato que o leitor pode extrair da leitura. O recurso usado é relativamente simples: um homem caminha sobre um livro em direção ao mundo, marcado com os pontos cardeais. A leitura do título se dá na sequência, reforçando a mensagem transmitida pela imagem. Uma vez que o foco era estimular o hábito de leitura⁸¹, o anúncio deveria ser bastante descritivo, privilegiando menos os recursos estilísticos ou decorativos em prol de mensagem direta e óbvia, apelando à possibilidade que o homem tinha de caminhar pelo universo, aprender seus mistérios, estando em comunhão com ele. Há uma segunda mensagem, também explícita no “presente de amigo”, que procura estimular o consumo no mês de Natal⁸².

⁷⁹ CAMA, Luiz Augusto. Não Conformistas, Dissidentes e Rebeldes: 80 Anos de Standard + Ogilvy no Brasil, 2013, p. 35.

⁸⁰ OLIVEIRA, Sérgio Ricardo Góes. Cinco Décadas de Marketing, 2004, p. 38.

⁸¹ Um desafio de mercado, considerando que, em 1950 no Brasil, 49,4% da população era alfabetizada contra 50,6% de analfabetos (IBGE).

⁸² A campanha aparece pela primeira vez em dezembro de 1948 e é replicada, com ajustes de textos, nos dois anos seguintes, sempre no mês de dezembro.

Figura 5 – Danilo Di Prete. *Anúncio veiculado no Jornal de Notícias*. 1949.

Quanto ao *layout*, nota-se que se trata de um esforço similar ao do cartaz do Diário de S. Paulo, com leitura vertical, frase na parte inferior e focos de luz na imagem, que sugerem a apreensão do mundo por meio da leitura.

O cartaz que Di Prete criou para o Dia dos Namorados (Figura 06) ratifica tais estratégias das agências de constituírem público consumidor para datas, produtos e hábitos de consumo então inexistentes. A linguagem plástica empregada, no entanto, difere das anteriormente comentadas, já que o artista investe em tom mais “açucarado”, empregando cores quentes e linhas arredondadas.

Figura 6 – Danilo Di Prete. *Cartaz comemorativo para o Dia dos Namorados*. 1948.

Direto e objetivo é o símbolo mais característico dos namorados: o cupido. Sua técnica de transmitir a mensagem de forma reta é adotada sempre, mas os recursos variam. Isso significa que as criações de Di Prete, em termos estilísticos, eram balizadas em certa medida por aquilo que o momento, o cliente, o produto e a necessidade demandavam, mas estavam delimitadas por um leque maior de linguagens publicitárias, que vinham circulando na cidade há algum tempo.

Silvana Brunelli demonstra que desde os anos 1930 havia duas tendências gerais em termos de linguagem: uma marcadamente norte-americana, feita por agências que tinham vindo a São Paulo e Rio de Janeiro e que adaptavam suas produções para o território brasileiro, alterando textos, mas mantendo a mesma identidade visual. E outra, de raiz europeia, trazida por profissionais que tinham imigrado e trabalhavam no país, como o próprio Mirga, muitos dos quais influenciados pela *Art Déco*⁸³. Podemos pensar as criações de Di Prete nessa segunda linha, com algumas exceções, como o cartaz do Dia dos Namorados.

Nos anos posteriores, a baixa oferta de produtos mudaria um pouco de figura, sobretudo a partir do governo de Juscelino Kubitschek, quando a industrialização e a urbanização ganharam impulso. Inicia-se a competição entre as marcas, como temos hoje, que anunciam eletrodomésticos, automóveis, refrigerantes, cervejas, viagens aéreas, entre outros, com *layouts* sempre claros, diretos, e apresentação de benefícios de forma tangível e imediata. Estimulava-se ainda o consumo de novas versões de produtos já estabelecidos, de modo a

⁸³ BRUNELLI, Silvana. *Diálogo Entre as Artes Plásticas e a Publicidade no Brasil*, 2007, p. 20.

criar desejo e dar *status* ao comprador. Como aponta Góes Oliveira⁸⁴, a ferramenta de *marketing* mais utilizada pelas empresas era a de vendas, sendo que o próprio sucesso de uma empresa era medido diretamente por sua capacidade de efetivá-las.

Devemos nos deter num aspecto relevante da propaganda daquela época que toca nas atividades dos artistas: a divisão entre os tipos de criações impressas. Havia: 1) anúncios a serem veiculados em revistas e jornais; 2) cartazes a serem afixados nas ruas. Ainda que na maioria das vezes tudo saísse das mesmas agências e ateliers, a ramificação é substancial porque muitos artistas, como o próprio Di Prete, tinham predileção pela forma do cartaz⁸⁵.

Tudo indica que isso se deve à possibilidade de alinhá-los com os objetivos pessoais do artista, ou seja, de estar mais em conexão com a pintura. Enquanto que, ao realizar um anúncio, o artista estaria mais obediente às regras externas do mercado e menos fiel ao seu próprio estilo.

O estudioso do cartaz Abraham Moles afirma que ambos são canais essenciais de comunicação de massa e se definem pela função de “vontade de transmitir”, mas se diferem quanto à relação com o público e aos estímulos que lhes oferecem. O anúncio deve ser visto de perto, o que determina a condição no jogo entre texto e imagem, além da possibilidade de ser longo, semântico e desenvolver argumentos. Enquanto o cartaz moderno, feito para ser colado e exposto para captar imediatamente a visão do transeunte, é uma imagem, em geral, colorida, contendo normalmente um único tema acompanhado de um texto condutor que raramente ultrapassa dez ou vinte palavras e porta um único argumento⁸⁶. O autor situa o cartaz com um componente estético de nosso ambiente, sendo uma arte inserida na vida cotidiana⁸⁷. Do ponto de vista de seu criador, de fato, poderia ser algo bastante estimulante, já que se coloca como espaço de experimentação, mas que devia ser absolutamente conciso, direto e interessante ao espectador que passa apressadamente.

Tendo em consideração esses pressupostos, compreende-se a estrutura empregada por Di Prete no cartaz que divulga o I Salão Nacional de Propaganda no MASP (Figura 7), em dezembro de 1950⁸⁸. De imediato notamos que ele trabalha de forma diferente do que vimos

⁸⁴ OLIVEIRA, Sérgio Ricardo Góes. Cinco Décadas de Marketing, 2004.

⁸⁵ Em alguns de seus testemunhos [Rebollo, 1978] afirmava que se inicialmente criava anúncios, ele conseguiria, posteriormente, trabalhar aquilo que era seu objetivo principal, os cartazes publicitários. As reproduções de seus cartazes podem ser vistas no catálogo de obras do artista (Apêndice B).

⁸⁶ MOLES, Abraham. O Cartaz, 1974, p. 44-45.

⁸⁷ MOLES, Abraham. O Cartaz, 1974, p. 15.

⁸⁸ O salão, que se realizou no saguão do edifício dos Diários Associados, onde funcionava o MASP, teve início em 4 de dezembro de 1950 e terminou em 5 de janeiro de 1951. Dele participaram, entre artistas e diretores de arte: Rubens de Albuquerque Vaz, Hans Gunter Flieg, Hermelindo Fiaminghi, Milton Brescia, Geraldo F. Wilda,

até então, lançando mão de outros recursos estilísticos para transmitir sua mensagem. A função de comunicar com objetividade uma informação está preservada, mas o artista emprega a linguagem abstrata, algo que ainda não havia feito em peças publicitárias. Ele faz uso de uma linha preta de espessura irregular que parte da metade inferior do cartaz e sobe, traçando um percurso em linhas retas, às vezes tendendo ao elíptico, até que atinge a mensagem principal, disposta num quadrado vermelho, quase com a dimensão narrativa de um fio de Ariadne da Mitologia Grega. Toda a informação está contida nesse ordenado labirinto, que tem começo, meio e fim e parece ter sido feito de uma só vez, num mesmo movimento criativo.

Figura 7 – Danilo Di Prete. *Cartaz para o I Salão Nacional de Propaganda*, no MASP. 1950.

O traçado sugere profundidade, visto que sobre o fundo bege, sem indicativo da dimensão do espaço, não se sabe o que está na frente/superfície ou debaixo/fundo. Mas o fato de o quadrado vermelho se encontrar sobre uma das linhas, e não atrás dela, confere a sensação do espaço ser determinado, ou seja, não dá ideia de infinito. Assim, a criação abstrata de Di Prete estava longe de fazer referência a uma progressão que tendesse ao infinito ou que convocasse formas geométricas puras, seriadas, ou jogos de ilusão entre essas formas,

Henrique Mirgalowski, Géza Kaufmann. As cartas originais trocadas entre MASP, agências e anunciantes podem ser consultadas no Arquivo Histórico do MASP, Biblioteca e Centro de Documentação, 1º Salão de Propaganda - 1950 Cx6/P32. Com sua realização, Pietro Maria Bardi, do MASP, sugeriria a Rodolfo Lima Martensen que criassem um curso de propaganda (1951-1952), o qual originaria a Escola de Propaganda de São Paulo (1955), semente da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), de 1970, hoje referência na área.

como podia ser visto em esforços totalmente distintos de artistas como Antonio Maluf (1926-2005) e Willys de Castro (1926-1988), realizados nos mesmos anos 1950.

Di Prete procurou ser “o mais moderno possível” na elaboração de seu cartaz, já que conjugava a possibilidade de criar comunicação institucional, desvinculada de comercialização, que envolvia o prestigioso museu. De acordo com o artigo do Diário de S. Paulo⁸⁹, havia sido dele a ideia de elaborar um cartaz para o salão, e a agência de publicidade levou adiante o projeto, mantendo Di Prete à frente da criação do *layout*, a Lidergraf para impressão e a Karvas para afixamento.

Sua escolha da linguagem abstrata se circunscreve no quadro geral das movimentações artísticas que ocorriam desde sua chegada no Brasil. Di Prete certamente havia sido atravessado pela onda abstracionista que vinha se formando com a mostra inaugural do antigo MAM-SP em 1949, intitulada Do Figurativismo ao Abstracionismo, e pelos debates replicados na mídia impressa, como aqueles protagonizados por Sérgio Milliet e Ibiapaba Martins⁹⁰. Além disso, a exibição de Alexander Calder (1898-1976) no MASP, em 1948; a retrospectiva de Max Bill (1908-1994) no mesmo museu, em 1950; e a mostra do Art Club de Roma⁹¹ no antigo MAM-SP, em 1950⁹², promovida por Waldemar Cordeiro (1925-1973), para citar alguns exemplos. O contato de Di Prete com a tendência abstrata, no entanto, já havia acontecido na Itália a partir dos anos 1930, sobretudo com as atividades de sucesso de Atanasio Soldati, que teve a primeira mostra individual de um artista abstrato no país⁹³, seguida, nos decênios posteriores, por diversas individuais e outras importantes coletivas de arte abstrata, além daquelas junto aos aeropintores futuristas.

Di Prete sabia que a criação de um cartaz relacionando publicidade e museu, com a garantia de sua exposição em espaços prestigiados, poderia ser uma grande oportunidade de torná-lo mais conhecido não só como cartazista, mas como artista moderno também. Ao trabalhar com a tendência abstrata, teria uma linguagem que se casaria perfeitamente com os debates maiores no meio paulistano e com a necessidade específica de uma peça de

⁸⁹ Cf. I Salão Nacional de Propaganda, 1950.

⁹⁰ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Sérgio Milliet, Crítico de Arte, 1992, p. 92.

⁹¹ O Art Club era uma associação artística internacional independente, originada em Roma por iniciativa de um grupo de artistas de várias nacionalidades em 1945. Seu objetivo, que se multiplicou em outros países, era o de promover a troca e intercâmbio de artistas de vanguarda. Nesta mostra no antigo MAM-SP estavam presentes italianos de várias tendências, como Alberto Burri (1915-1995), Giuseppe Capogrossi, Antonio Corpora (1909-2004), Nino Franchina (1912-1987), além de grupos, como o Forma.

⁹² Cf. folder Exposição do Art Club de Roma: Junho/ Julho 1950, MAM-SP.

⁹³ Na Galleria il Milione de Milão, em 1931. Podemos citar um contato mais estreito de Di Prete com Soldati na IX Mostra d'Arte Toscana, de 1936, promovida pelo Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti, na qual ambos expunham, da qual o artista conservou o catálogo.

“propaganda cultural”, não um mero “cartaz publicitário”⁹⁴. Como vimos, esse tipo de acercamento ocorre mais com a produção de cartazes do que de anúncios, tendo em vista suas funções, locais de veiculação e abertura à experimentação.

Estendendo a discussão para mais adiante no tempo, veremos que Di Prete atinge a consagração no decênio seguinte, com o 1º lugar e um milhão de Cruzeiros no concurso internacional de cartazes promovido pela VII Bienal de São Paulo em 1963 (Figura 8). Concorreram pintores e desenhistas de 39 países, num total de 1.059 trabalhos julgados por Sérgio Milliet e Paulo Mendes de Almeida, entre outros grandes críticos. O prêmio foi altamente noticiado, ganhando as páginas de jornais como O Estado de S. Paulo e a Folha de S. Paulo⁹⁵. Também foi criticado, como no artigo não assinado e publicado por O Estado de S. Paulo, precisamente pela veia mais “plástica” do que a “publicitária e gráfica” necessária⁹⁶. O texto diz ainda que o ganhador não merecia o prêmio, não pela figura de Di Prete, “um artista e dos mais expressivos que temos hoje”, mas porque o cartaz deveria ter predominância de caráter gráfico, pondo em destaque o anúncio da VII Bienal de São Paulo.

⁹⁴ Utilizamos a distinção feita por Paulo Moretto em *A Cultura do Cartaz: Meio Século de Cartazes Brasileiros de Propaganda Cultural*, 2008, p. 5.

⁹⁵ Outros artigos sobre o assunto são: O Cartaz da Bienal, *Folha de S. Paulo*, 7 de março de 1963; 39 Países Mandam Cartazes mas Prêmio Fica com Brasileiro, *Folha de S. Paulo*, 7 de março de 1963, p. 40; Entregues os Prêmios do Concurso de Cartazes da Bienal, *O Estado de S. Paulo*, 1963; FERRAZ, Geraldo. Cartazes do Concurso da VII Bienal numa Grande Exibição, *O Estado de S. Paulo*, Seção Artes Plásticas, 7 de abril de 1963; Laureado no Concurso de Cartazes da Bienal Busca Inspiração no Cosmos, s.l., 1963; VII Bienal: Serão Expostos os Cartazes Julgados em Concurso, s.l., 1963; Di Prete Venceu o Concurso de Cartazes da VII Bienal, s.l., 1963; Brasileiro do Jardim Europa Vence Concurso de Cartaz da VII Bienal, s.l., 1963; Fatos (Complementares) Mais Importantes de 63, *O Estado de S. Paulo*, Seção Artes Plásticas, 1963; Cosmos é a Inspiração do Laureado na Bienal, s.l., 1963.

⁹⁶ Bienal: o Cartaz Premiado Não Cumpre a Sua Função, 1963, p. 18.

Figura 8 – Danilo Di Prete. *Cartaz para a VII Bienal de São Paulo*. 1963.

Com efeito, Di Prete busca um equilíbrio nessa peça, mas coloca na questão artística o maior peso. A começar pela referência ao tema do “Cosmos”, precisamente o que vinha adotando em suas pinturas, com a linguagem do abstracionismo informal⁹⁷ bastante em voga e consagrada desde a quinta edição da bienal, como veremos adiante. Segundo Di Prete, sua pintura procurava transmitir a sensação do cosmos e do mistério do universo traduzida em formas abstratas e gestuais, feitas, muitas vezes, com técnica mista, misturando areia à tinta, por exemplo.

O tema do cosmos, no cartaz, não tem a mesma dimensão das pinturas. Talvez o artista tivesse alegado isso para deixar claro que suas criações eram dotadas de unidade, mas que respondiam de forma diferente à mesma indagação, ou seja, àquilo que entendia como cosmos. Ele procura firmar sua posição de artista com produção coerente, ainda que trabalhasse com maneiras diversas de afrontar um mesmo tema.

⁹⁷ Adotaremos nesta tese os termos “informal”, “informalismo” e “tachismo” indistintamente, ainda que, como se sabe, tenham origem em diferentes momentos, cunhados por diferentes críticos. Isso porque verificamos que na crítica de arte do período no Brasil eles eram aplicados como tal, sobretudo com relação à produção de Di Prete. Para mais informações sobre a origem desses termos, veja: AVELAR, Ana Cândida, *A Raiz Emocional: Arte Brasileira na Crítica de Lourival Gomes Machado*, 2014, p. 16-17.

As ferramentas para elaborar o cartaz premiado são mesmo diferentes das usadas nas pinturas. No lugar de pinceladas com areias e pigmentos, que em alguma medida remontam à natureza e ao universo, Di Prete parece aplicar grandes tiras de papéis rasgados – poderíamos até pensar no tamanho de um jornal –, que provavelmente lhe pareceriam mais próximas da linguagem do cartaz do que a pincelada. Ao sobrepor tais papéis à superfície do cartaz, evidencia o método e o processo de seu trabalho e exalta o papel como veículo. Ao mesmo tempo, confere uma ideia de profundidade, já que sobre o bege inócuo do fundo – o mesmo de outros cartazes, pois não brigava com os demais elementos –, a ordem das tiras é clara: há o laranja-escuro ao fundo/debaixo, depois o preto e, por fim, a pequena tira de branco em primeiro plano. Quatro planos no total. A organização resulta em um encontro de verticais, horizontais e diagonais, sendo que o preto cortado pelo branco sugere um sete, justamente o número daquela edição da bienal.

O cartaz foi dividido a partir de uma vertical ao centro. O lado esquerdo está praticamente todo preenchido com a tira preta, mais pesada, e o direito enfatiza a laranja horizontal, que imprime equilíbrio em contraposição àquela. Assim, o gesto de rasgar os papéis, apesar da sua imprevisibilidade, fora racionalizado para que atendessem a uma determinada estrutura compositiva.

Como falamos antes, os eventos e o reconhecimento não se sucederam de maneira fortuita para Di Prete. Com efeito, ele soube perceber o terreno em que estava operando, compreendeu o florescimento do mercado publicitário, teceu boas e duradouras associações, além de ter experimentado artisticamente entre agências e ateliers, com base nos conhecimentos adquiridos na Itália e depois em São Paulo.

Também assistiu à ascensão de alguns de seus colegas profissionais, como João Dória, com o qual parece ter mantido uma relação de admiração mútua. Atesta isso uma carta escrita pelo publicitário, em 20 de novembro de 1980, que diz⁹⁸: “Saímos de seu estúdio admirados [após ver suas últimas criações] e com a certeza de que a nossa velha amizade cresceu além do Espaço e do Tempo”. Outra pessoa fundamental do mercado com quem manteve estreita

⁹⁸ Arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

relação profissional e de amizade é Alex Periscinoto⁹⁹, além de Victor Civita¹⁰⁰, responsável pela criação da Editora Abril em 1950¹⁰¹.

Tudo indica que o artista também tenha feito contato com Pietro Maria Bardi e sua esposa Lina Bo por meio da publicidade em São Paulo, e não na Itália. Haja vista a palestra de Bardi sobre a história da arte do cartaz na Galeria Prestes Maia¹⁰², onde foram expostas e comentadas por ele as peças participantes do concurso promovido pelo Diário de S. Paulo, do qual Di Prete foi vencedor. Também em 1950 ele venceria os 1º e 2º lugares de outro concurso de cartazes, cujo tema era o fomento do consumo do pêssego, que teve lugar no MASP, com Lina Bo Bardi integrando o júri.¹⁰³

A respeito de sua produção publicitária nesse momento, pode-se conjecturar que conseguia obter êxito em função de sua larga formação artística, que embora não tivesse sido formal com um *maestro* se desfiou no contato com o ciclo de artistas viaregginos e na visita de mostras italianas onde havia múltiplas tendências em circulação, como Abstracionismo, o segundo Futurismo, o *Gruppo Strapaese*, o *Novecento Italiano*, para citar algumas. Isso quer dizer que acumulou um grande repertório de linguagens, do qual lançava mão quando lhe convinha, demonstrando total domínio do metiê e instrução sobre movimentos e suas recepções junto ao público.

Ao refletir hoje sobre o conjunto de criações que Di Prete fez para a publicidade, percebe-se que ele pôde realmente experimentar linguagens de modo mais flexível, além de

⁹⁹ Conforme depoimento de Giuliana Di Prete Campari à autora. Periscinoto, nascido em Mococa, São Paulo, em 1925, era filho de imigrantes italianos. Seu primeiro trabalho se deu nas Indústrias Matarazzo, como operário, e depois na seção de desenho. Passaria a trabalhar no meio publicitário em meados dos anos 1940, sendo contratado como desenhista pela Standard em 1958, algo que se configuraria como um dos primeiros passos para se tornar um dos publicitários mais influentes no Brasil até os dias atuais (ABREU, Alzira de; PAULA, Christiane de (coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico da Propaganda no Brasil*, 2007, p. 191-192).

¹⁰⁰ Uma correspondência conservada por Giuliana Di Prete Campari, enviada em 12 de junho de 1968 a Di Prete, parabenizando-o por ter obtido o título de Cavaliere Ufficiale, confirma a relação com Civita.

¹⁰¹ Victor Civita nasceu em Nova York em 1907, filho de pais italianos, que dois anos depois regressaram ao país de origem. Foi criado em Milão até os vinte anos, quando vai aos Estados Unidos por quase um ano para visitar fábricas e conhecer os costumes locais. Ao voltar a Milão, dedica-se aos diversos negócios do pai. Mora com a família nos Estados Unidos e, em 1949, em uma visita ao Brasil, entusiasma-se com a possibilidade de fazer negócios. Muda-se para São Paulo e dá início à construção do que viria a ser o Grupo Abril. Para mais informações, veja o website da Fundação Victor Civita e do Grupo Abril, respectivamente: <http://www.fvc.org.br/victor-civita.shtml> e <http://grupoabril.com.br/pt/quem-somos/victor-civita/biografia>.

¹⁰² Sobre a palestra, veja os seguintes artigos: *Recapitulou a História da Arte do Cartaz, Através de uma Verdadeira Aula de Crítica: Cercou-se de Interesse a Palestra Proferida Ontem pelo Prof. P. M. Bardi, na Galeria “Prestes Maia”*, Diário de S. Paulo, 1947, p. 12; *Serão Expostos Amanhã na Galeria Prestes Maia, os Melhores Cartazes do Grande Concurso do “Diário de S. Paulo”*: Di Prete, Jan Phillipon e Osvaldo Melhado, os Três Vencedores – Conferência do Diretor do “Museu de Arte” de S. Paulo sobre a Técnica do Cartaz – O “Affiche” como Atividade Artística Independente, Diário de S. Paulo, 1947.

¹⁰³ No Museu de Arte. Em Exposição os Cartazes do Concurso Patrocinado pela Divisão de Fomento, Diário de São Paulo, 23 de novembro de 1950. Centro Cultural São Paulo – Arquivo Multimeios.

confirmar, em alguns casos – como o do I Salão da Propaganda –, quanto as duas atividades poderiam ser aproximadas, já que sua produção estava bastante impregnada de “arte”.

Devemos convocar ainda um aspecto fundamental que andava *pari passu* com suas sucessivas certificações: o inteligente uso que fez da força dos meios de comunicação desde sua chegada a São Paulo. Di Prete parecia saber endereçar com precisão os conteúdos nas várias oportunidades que surgiram ou que ele provocou para falar de si, de modo a constituir uma história maior.

Lembramos que ele já havia assistido na Itália à densa conexão entre artistas, regime e veículos de comunicação. Mas ao trabalhar com publicidade em São Paulo pôde compreender da perspectiva de quem está dentro, atuando do próprio meio, como edificar do zero não somente uma corrente, mas um nome, uma “marca”, um “conceito”, tudo com impulso da mídia. Assim, passa a fazer uso desta para suscitar e manter aceso o interesse em torno de si tanto no Brasil (com artigos na Publicidade & Negócios) quanto em território italiano, especificamente em Viareggio, onde abastece os jornais com informações sobre seu percurso em São Paulo. Há diversas evidências desses procedimentos desde seu estabelecimento no Brasil até o final de sua vida, quando elaborou seus testemunhos, a serem discutidos no capítulo três.

Há alguns exemplos representativos dessa sua prática, em que se apresenta quase como herói ao recontar sua trajetória e todas as dificuldades iniciais no Brasil, local onde “começara sua maior tragédia”:

as dificuldades que deixara lá na península muito pouco significaria diante das dificuldades que encontrou no meio estranho [Brasil]. Danilo, no entanto, não é desses que se abatem. Não. Muito pelo contrário [...], teve que fazer várias coisas que não estavam nos seus planos, por exemplo, desenhar cartazes de propaganda [...], trabalhando nisso, às vezes, das seis horas da manhã até uma, duas da madrugada, Danilo conseguiu se impor [...]. Para quem passou fome de verdade e chegou a odiar a nova terra, a vida agora é um paraíso.¹⁰⁴

Na mesma revista, detalhes da premiação de sua pintura Limões (Figura 9) na I Bienal de São Paulo foram trazidos junto com a apresentação de seu perfil, ao qual se intercalam excertos da entrevista que o artista havia concedido. Como, por exemplo: “[Di Prete] confessa

¹⁰⁴ Um Cartaz Que É um Tiro, 1951.

sem pudor, numa simplicidade comovente: Fiquei muito nervoso, não sabia mais nem misturar as tintas”. Ele explica que apesar das várias tentativas de pintar a fruteira com base na observação, decidiu pintar “de cabeça” e acabou ganhando o primeiro prêmio, o que lhe foi comunicado por Arturo Profili, secretário do antigo MAM-SP, em visita a sua casa¹⁰⁵.

Outro exemplo é o comunicado feito da Itália para o Brasil, relatando ganhar a medalha de ouro ao representar nosso país no prêmio Il Fiorino [O Florin], em 1966, no Palazzo Strozzi de Florença¹⁰⁶. O mesmo pedido havia sido feito a Dinah Lopes Coelho, secretária do MAM-SP, via correspondência¹⁰⁷.

O movimento inverso também ocorre e é contínuo. Temos três exemplos referentes à sua premiação na I Bienal de São Paulo: o primeiro, um artigo veiculado em periódico da região da Versília¹⁰⁸ no qual discorre sobre vencer nomes consagrados como Di Cavalcanti, Candido Portinari (1903-1962) e Lasar Segall (1891-1957). O texto diz, em certo ponto, que Di Prete conservava na Itália um caríssimo amigo “correspondente”, Raffaello Bertuccelli¹⁰⁹, para manter Viareggio informada de seu sucesso no Brasil, o qual teve início com a atividade cartazística.

O segundo exemplo é o recorte da notícia da premiação enviado pelo artista a Catarsini com os dizeres¹¹⁰: “Per favore a Catarsini con molta *saudade*¹¹¹”, cujo intuito é dar a conhecer o fato ao amigo, assim como aos demais do mesmo círculo.

Há ainda mais um exemplo, que data da época de sua segunda premiação na VIII Bienal de São Paulo, em 1965, quando o periódico viareggino La Nazione divulgou o artigo Ha Vinto un Premio alla Biennale. È il Pittore Più Famoso del Brasile il Viareggino Danilo Di Prete¹¹². Além de discorrer sobre a premiação, o texto informava que o artista contava com um colega para divulgar seu sucesso em Viareggio.

Tomando tais exemplos como base, fica evidente que a operação era de mão dupla: trabalhava acuradamente sua imagem no Brasil, procurando se tornar conhecido, mas sem descuidar de dizer que era pintor de vocação, e fazia o mesmo em Viareggio, onde dispensava apresentação, mas aspirava ao reconhecimento do ciclo de artistas e críticos não só por seus

¹⁰⁵ Um Cartaz Que É um Tiro, 1951.

¹⁰⁶ “Jovem Desenho”, agora no MAM do Rio, s.l., 1966.

¹⁰⁷ Carta presente no Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁰⁸ Viareggini che Onorano la Loro Città: Affermazione di Di Prete alla Esposizione di San Paolo in Brasile, 1951.

¹⁰⁹ Dados sobre esse artista não foram localizados.

¹¹⁰ O recorte do artigo Questo bel Paesino, de 1951, foi localizado no Arquivo Alfredo Catarsini, em Viareggio.

¹¹¹ Por favor, para Catarsini com muita saudade.

¹¹² Venceu um Prêmio na Bienal. É o Pintor Mais Famoso do Brasil o Viareggino Danilo Di Prete.

feitos em geral como também pela tentativa de se mostrar o agente aproximador dos campos da publicidade e da arte. Como seus contrerrâneos conheciam bem o Futurismo e a proposta de dissolução de tais barreiras, Di Prete certamente pretendia se apresentar mais próximo às vanguardas artísticas.

Seria impossível não associar tais práticas com aquelas de divulgação de marcas e mesmo de personalidades, assim como não seria coerente negar que a publicidade abriu-lhe portas e possibilitou contatos, como o próprio Bardi. Claro que o artista não faz uma imersão acadêmica nas ferramentas de *marketing*, até mesmo porque, no final dos anos 1940, não havia no Brasil profissionais ou ensino especializados¹¹³. Mas ele percebe a possibilidade de seu alcance e de sua potência para concretizar mudança de hábitos num país em crescimento. Nesse sentido, participar do processo de invenção de datas promocionais deve ter-lhe impactado e aberto perspectivas. Di Prete passaria, então, a adquirir compreensão em dois campos: do contexto cultural em que estava inserido e dos agentes que lhe davam suporte; além dos principais “competidores” do mercado. Tal mapeamento se dava de igual maneira com o meio artístico, como veremos a seguir.

1.3 DI PRETE E O MEIO ARTÍSTICO PAULISTANO NO FINAL DOS ANOS 1940

Se antes falamos da inserção de Di Prete no meio publicitário, é hora de adentrarmos o artístico, já que ele trabalhava concomitantemente nos dois. No mesmo ano de 1947 em que teve premiado seu cartaz pelos Diários Associados, obteve um grande feito: a participação na mostra coletiva na Galeria Domus¹¹⁴ – pertencente ao casal de italianos recém-imigrados a São Paulo, Ana Maria e Pasquale Fiocca – entre 5 e 22 de novembro. Com ele expõem Waldemar Belisario Pellizzari (1895 - 1983), Celina Pellizzari (1913-?), Valdomiro Siqueira Jr. (1912-?) e Anatol Wladyslaw (1913-2004). Segundo Ibiapaba de Oliveira Martins¹¹⁵, tratava-se de uma mostra promovida por pintores que se conheciam das “mesas redondas” promovidas pelo Sindicato dos Artistas Plásticos por ocasião do XI Salão, no qual todos haviam exposto.

¹¹³ O ensino de *marketing* foi estimulado por meio da criação da Escola Superior de Administração de Negócios (a pioneira), da Escola Superior de Propaganda (1951) e da Escola de Administração de Empresas de São Paulo (1952). Profissionais de *marketing*, na década de 1950, ainda não existiam no Brasil. Eram os departamentos comerciais das empresas que acabavam desempenhando essas funções (SELEME, Acyr et al. O Desenvolvimento do Marketing: uma Perspectiva Histórica, 2009, p. 99).

¹¹⁴ Cf. SILVA, José Armando Pereira da. Artistas na Metrópole - Galeria Domus, 1947-1951, 2016.

¹¹⁵ MARTINS, Ibiapaba de Oliveira. Valdemar Belisario e Outros Pintores, 1947.

Em suas palavras, esses artistas

nada tinham em comum, parece. Alguns nem sequer se conheciam, antes da mostra coletiva. [...] Apenas um liame os unia: isto é, o desejo de fazer uma exposição, nesta terra em que “custam os olhos da cara” quinze dias de permanência no interior de uma galeria.¹¹⁶

O jornal O Estado de S. Paulo chamava a atenção para dois fatos: o *debut* de Di Prete e a produção de Valdomiro Siqueira Jr. “A presença de Di Prete, que agora, pela primeira vez, nos proporciona uma visão completa de suas possibilidades, e a do jovem Siqueira, que constitui a mais recente conquista paulista do surrealismo”¹¹⁷. Ainda sobre Di Prete, o texto afirmava:

não podem ser postos em dúvida os dotes naturais desse artista; dispõe de um temperamento fundamentalmente colorístico, mas tão atormentado no tratamento da matéria que às vezes chega a comprometer os próprios pontos de partida, atacando a estrutura tonal de algumas telas.

Quirino da Silva escreveria que Di Prete trazia os melhores trabalhos da mostra, além de fazer uma descrição bastante curiosa sua¹¹⁸:

quem o vê passar todo curvado, triste, como se fora um jaburu saudoso dos insalubres igarapés, em cujas margens à tarde se debruçam as taboas ao sopro quente das brisas tropicais; quem o vê passar, não suspeita sequer que ali vai o pintor, o boêmio, o sonhador e o soldado [...] Danilo Di Prete. [...] Sua carteira de identidade afirma que ele nasceu em mil novecentos e onze. Mas aparenta muito mais. Questão de uso. Terminada a última guerra aportou aqui no ano passado. Agora está ali na “Galeria Domus”.

Não localizamos uma listagem das suas obras expostas, mas há reprodução e menção a algumas delas como Carenaggio [Carenagem]¹¹⁹ e uma marinha. Gaetano Miani (1920-

¹¹⁶ MARTINS, Ibiapaba de Oliveira. Valdemar Belisario e Outros Pintores, 1947.

¹¹⁷ O Estado de S. Paulo, 23 de novembro de 1947. Informação gentilmente cedida por José Armando Pereira da Silva.

¹¹⁸ SILVA, Quirino da. Notas de Arte, 1947. Di Prete afirma em algumas entrevistas que a mostra havia sido individual.

2009)¹²⁰, italiano também recém-chegado ao país, refere-se às obras como representações de coisas visíveis por meio da meditação do invisível, dizendo que seus tons aquosos, mas não leves, reavivam as massas sem atenuar a necessidade de solidez. O autor completa afirmando que as pacatas marinhas, a paisagem iugoslava e os barcos são impregnados por uma estranha nostalgia de coisas e lugares remotos¹²¹.

A marinha reproduzida condiz bastante com essa descrição, a qual remete à linguagem plástica das marinhas de Carlo Carrà dos anos 1920, que Di Prete viu pessoalmente, e demonstra que o artista procurou se apresentar no Brasil por meio de uma poética já aclamada no meio italiano. É como se a adoção dessa linguagem, de certo modo, lhe garantisse um “carimbo” de artista moderno; já que, como havia observado Rubem Navarro em 1945, a cidade de São Paulo era “repleta de imigrantes italianos, cheia de contato direto ou através de publicações com a Itália, [sendo] indiscutível que o tipo de arte de Tosi, Carrà ou Carena deve ter influenciado a forma ‘europeia’ de aprender (sic) os valores da paisagem paulista”¹²².

Ao mesmo tempo, a marinha era um tema altamente difundido no ambiente viareggino, e Di Prete já havia recolhido algum sucesso ao abordar pictoricamente o assunto¹²³, o que lhe deve ter dado segurança para que se apresentasse com ele na primeira galeria de arte moderna da cidade.

Três meses depois, entre 12 e 28 de fevereiro de 1948, Di Prete voltaria à Domus na mostra Pintura Italiana Moderna¹²⁴, a qual trazia nomes como De Chirico, De Pisis, Valentino White (1909-1986), Piero Marussig (1879-1937), Gaetano Miani e seu conterrâneo Mario Marcucci, da qual não se localizou mais informações¹²⁵.

A presença de Di Prete na Domus é comentada por Ciro Mendes¹²⁶, que o trata como um dos pintores mais representativos de São Paulo ao lado de Alfredo Volpi, Mario Zanini

¹¹⁹ Alla Galleria “Domus”, 1947. A imagem reproduzida no jornal pode ser vista no catálogo de obras (Apêndice B).

¹²⁰ Miani foi pintor, desenhista, gravador, escultor e tapeceiro. Nasceu na Itália e a partir de 1947 viveu entre Roma e São Paulo, onde lecionava pintura e desenho no MASP e na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Ver biografia do artista na Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9875/gaetano-miani>>. Acesso em 2 Mar. 2013). Mais informações podem ser encontradas em: SILVA, José Armando Pereira da. Artistas na metrópole - Galeria Domus, 1947-1951, 2016.

¹²¹ MIANI, Gaetano. Danilo Di Prete, 1947.

¹²² O artigo de Navarro é citado em: BARATA, Mário. Brasil-Arquitetura Contemporânea, 1953, p. 38 apud ARACY, Amaral. Tarsila: sua Obra e seu Tempo, 1975, p. 335.

¹²³ Como se depreende de algumas notas de jornais, por exemplo: ORDAVO, Renata. La Darsena Viareggina Contata da Artisti Viareggini, 1938.

¹²⁴ Cf. SILVA, José Armando Pereira da. Artistas na metrópole - Galeria Domus, 1947-1951, 2016, p.78.

¹²⁵ Apenas a nota informativa Arte Moderna Italiana, na Folha da Manhã, 2 Fev. 1948.

¹²⁶ MENDES, Ciro. Resenha de Artes Plásticas, 1948, s.p.

(1907-1971), Miani e Sérgio Milliet (1898-1966), acolhidos no único espaço da cidade que mantinha uma “orientação artística” em oposição aos “acadêmicos raquíticos”. O autor escreve algumas linhas sobre esses artistas e especificamente sobre Di Prete, diz que se apresentou com uma pintura “de alta nobreza e insofismável valor plástico”. No ano seguinte seria a vez de Quirino da Silva¹²⁷ demonstrar a alta consideração que tinha pelo italiano ao incluí-lo em uma série de debates no jornal, feitos, segundo ele, junto aos que mais representavam a pintura moderna no país¹²⁸.

Tomar parte das duas mostras na Domus foi algo expressivo porque se tratava da primeira galeria de arte moderna de São Paulo, circunscrita em um sistema artístico ainda incipiente no final dos anos 1940 e início dos anos 1950. Segundo José Carlos Durand, a rede de galerias paulistas nesses anos se destinava mais à venda de oleografias e pinturas tardias de efeito acadêmico, como a Itá, a Rio Branco, a Brasil, sendo apenas a Domus a investir em arte moderna¹²⁹. Ela exerceria, entre os anos de sua existência (1947 e 1951), um incontestável papel pioneiro de difusão cultural e aglutinação de artistas, literatos, músicos e críticos. Maria Lúcia Bueno afirma que somente entre 1959 e 1964 o mercado de galerias entre São Paulo e Rio de Janeiro se tornou mais profissional¹³⁰ e Durand demonstra que entre 1959 e 1961 havia uma sensível alteração no peso das lojas de pintura moderna e o início do deslocamento geográfico do comércio de luxo, mais próximo aos bairros de alta burguesia¹³¹. Ou seja, a produção moderna ganhava espaço privilegiado em um mercado que se estruturava cada vez mais.

Ao participar de mostras na Domus, fazendo parte daquele círculo de pessoas, ter exposto em pelo menos duas mostras dos salões¹³² promovidos pelo Sindicato dos Artistas

¹²⁷ SILVA, Quirino da. IV a Fúria de De Chirico 1949.

¹²⁸ São reproduzidas entrevistas em que os artistas comentavam os insultos que De Chirico vinha dirigindo aos mestres contemporâneos. Quirino não diz exatamente o que eram, e não foram localizados outros artigos que iluminassem a questão. De qualquer maneira, pela época talvez estejam relacionados ao conteúdo das publicações autobiográficas de De Chirico de 1945: *Memorie della Mia Vita* e 1918-1925: *Ricordi di Roma*. A opinião de Di Prete seria algo inesperado se considerarmos que, no lugar de defender seu conterrâneo, cujos feitos pela pintura moderna italiana já eram àquela altura indiscutíveis, ele faz um balanço bastante negativo de sua atuação. Ou seja, na condição de opinar como pintor moderno, Di Prete refuta os feitos de um mestre que bem conheceu.

¹²⁹ DURAND, José Carlos. *Sociologia da Arte: Arte, Privilégio e Distinção*, 1989, p. 190-191.

¹³⁰ BUENO, Maria Lucia. *O Mercado de Galerias e o Comércio de Arte Moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos Anos 1950-1960*, 2005, p. 389-390.

¹³¹ DURAND, José Carlos. *Sociologia da Arte: Arte, Privilégio e Distinção*, 1989, p. 191.

¹³² Tem-se informação de que participou de dois: o XI Salão de 1947 (citado anteriormente) e o XIII Salão, de 1949, na Prestes Maia, cujo corpo organizacional e diretoria contavam com figuras importantes do cenário artístico brasileiro: Aldo Bonadei, Anita Malfatti (1889-1964), Rebol, Bruno Giorgi, Mário Zanini, entre outros.

Plásticos de São Paulo¹³³ e em uma exposição na Galeria Prestes Maia¹³⁴ ao lado de nomes como Pennacchi, Volpi, Francisco Rebolo Gonsales (1902-1980), Bruno Giorgi e Brecheret, além de ser visto por parte da crítica como um artista moderno, era indicativo do bom entrosamento de Di Prete com o meio.

As mostras do sindicato mantinham em grande medida aquecida a atividade expositiva na cidade após o encerramento da Sociedade Paulista de Arte Moderna, SPAM, (1932-1940), do Salão de Maio (1937, 1938 e 1939) e da Família Artística Paulista, FAP, (1937, 1939 e 1940). Realmente foram as primeiras manifestações artísticas que Di Prete se recorda ter visto quando chegou ao país [Rebollo, 1978]. Ele afirma que numa delas Humberto Rosa (1908-1948) lhe apresentou a Rebolo, o qual foi muito solícito no esclarecimento daquele tipo de salão promovido pelo sindicato. Di Prete recorda [Conferência, 1979] que havia achado o salão muito “fraco”, e ao questionar Rebolo se os artistas de renome brasileiros eram aqueles mesmos, foi informado que os “monstros sagrados” não figuravam naquela mostra, pois não mandavam trabalhos para lá, e citou como exemplos Lasar Segall, Candido Portinari e Di Cavalcanti.

Seria aí que Di Prete teria aventado a possibilidade de realizar uma exposição maior, nos moldes do que havia visto na Itália, para que os tais “monstros sagrados” participassem. Voltaremos a essa questão no capítulo seguinte. Por ora é importante lembrar que ele assistia à formação do MASP, em 1947, guiada por Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi. No mesmo prédio, com Ciccillo à frente, nascia o antigo MAM-SP em 1948, em cuja relação das “pessoas propostas para sócio-fundadores” figura Di Prete, assim como na daquelas que assinaram a “Escritura de Constituição”¹³⁵. Ele frequenta o seu barzinho assiduamente junto com outros artistas e jornalistas¹³⁶ e visita as mostras realizadas por ambos os museus nos anos imediatamente seguintes, seguindo vivamente os debates entre os artistas e críticos.

Tais participações demonstram sua inserção no meio artístico e a medida do reconhecimento de seu nome como artista moderno na cidade, concomitantemente ao profícuo trabalho junto às agências de publicidade. Ele participava das exposições na cidade, dentro de um sistema das artes em estado de organização incipiente se comparado àquele italiano, que conhecia tão bem.

¹³³ O Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, cuja origem remonta à experiência associativa da Sociedade Paulista de Belas Artes, fundada em 1921 por Alexandre de Albuquerque, nasce em 1937 e tem seu último salão em 1949 (cf. ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*, 2014, p. 191-193).

¹³⁴ Exposição de Pintura em Benefício da Campanha de Combate ao Câncer, 1949, p. 6.

¹³⁵ Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo. Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.

¹³⁶ Informação de Luiz Ernesto Kawall em 3 de fevereiro de 2016 à autora.

Essa breve digressão permite imaginar quão estranho deve ter sido para Di Prete chegar a uma São Paulo em desenvolvimento, bem maior que a sua Viareggio, mas com atividades artísticas mais pontuais, sem controle estatal e mesmo sem uma rede mais atuante de galerias privadas. O artista não tinha, como na Itália, o Estado como cliente ou as inúmeras chances de venda em exposições. Quando saiu da Itália, sua última visita a uma exposição de grande porte havia sido a IV Quadrienal de Roma, onde viu pinturas das mais variadas tendências sob o figurativismo e o abstracionismo, numa certa revalorização das vanguardas. Recém-imigrado a São Paulo, tem contato com as mostras do salão e provavelmente com as demais mencionadas. Consegue expor em boa parte delas, estabelecendo vínculos com artistas, críticos, a comunidade italiana e galeristas como Pasquale Fiocca, a editora José Olympio, além da boa relação com grandes agências de publicidade, clientes, empresas e fornecedores, como gráficas. No final dos anos 1940, seu nome já tinha certo grau de reconhecimento em ambos os meios.

Foi nesse contexto que, segundo seu testemunho, vislumbrou a oportunidade de criar uma mostra mais ampla [Conferência, 1979], como as várias que havia visto na Itália naquela estrutura “piramidal”, para projetar o artista brasileiro ao mundo, nos moldes de uma Bienal de Veneza. Projetar a arte brasileira era fundamental em sua opinião, pois na Europa ninguém falava de nossos artistas, apenas de outros latino-americanos, como o argentino Emilio Pettoruti (1892-1971)¹³⁷, os uruguaios Torres-Garcia (1874-1949)¹³⁸ e Pedro Figari (1861-1938)¹³⁹ e o grupo modernista mexicano¹⁴⁰. No caso dos brasileiros, tinha-se apenas uma “pálida ideia” a respeito de Portinari¹⁴¹ [Conferência, 1979].

¹³⁷ O artista à época já tinha trânsito nos ambientes europeu e norte-americano. Com 21 anos, parte para a Itália, onde trava contato com os futuristas, tornando-se poucos anos depois amigo de Carrà, Soffici e De Chirico. Em 1921 vai a Munique, depois Berlim e ainda Paris, fazendo novos contatos e amizades, como com Juan Gris e Gino Severini. Em 1944, passa oito meses nos Estados Unidos, convidado pelo Comitê for Interamerican Artistic and Intellectual Relations. Informações extraídas do website da Fundação Pettorutti. Disponível em: <http://www.pettoruti.com/h_autor.htm>. Acesso em: 2 Mar. 2015.

¹³⁸ Joaquim Torres-Garcia, com 17 anos, foi a Barcelona fazer sua formação artística. Em 1920, aos 46, parte para Nova York, Itália e Paris, onde se estabelece em 1928, retornando em 1934 ao Uruguai. Informações extraídas do website do Museo Torres García. Disponível em: <http://www.torresgarcia.org.uy/uc_119_1.html>. Acesso em: 2 Mar. 2015.

¹³⁹ Pedro Figari teve passagem pela Europa em sua lua de mel, ainda em fase de aprendizado artístico. A partir de 1925 obtém sucesso no meio parisiense, onde permanece até 1933, quando retorna ao Uruguai. Informações extraídas do website elaborado pelo bisneto do pintor. Disponível em: <<http://www.pedrofigari.com>>. Acesso em: 2 Mar. 2015.

¹⁴⁰ Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros, por exemplo, já estavam em ambiente europeu desde os anos 1920, atuando junto aos movimentos vanguardistas.

¹⁴¹ Talvez Candido Portinari não fosse tão conhecido na Itália nessa época. O mesmo não vale para o ambiente norte-americano, pois em 1940 o Museum of Modern Art (MoMA) realiza uma individual sua - Portinari of Brazil - com aproximadamente 180 obras. A mostra itínere por diversas cidades norte-americanas. No ambiente europeu, Portinari parece estar mais próximo de Paris, para onde iria pela primeira vez em 1928 em função da

Seu interesse em propor uma mostra internacional ia além da vontade de inserção do Brasil no circuito mundial; ele certamente se endereçava aos benefícios que poderia ter para si, fosse a âmbito organizacional, já que faria parte do corpo idealizador e da linha de frente de sua execução, fosse pelo espaço onde poderia se afirmar como pintor e, quem sabe, abandonar outros trabalhos para se dedicar somente à arte de maneira mais consistente.

Essa sua atuação está no cerne do nascimento da Bienal de São Paulo, como veremos a seguir.

premiação concedida pela XXXV Exposição Geral de Belas Artes. Em 1946, a galeria parisiense Charpentier inaugura uma exposição sua com 84 trabalhos, mesmo ano em que é condecorado com a “Legião de Honra” do governo francês. A visão de Di Prete estava equivocada, pois artistas como Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) e Lasar Segall, entre outros, já vinham participando de mostras em Paris e tendo seus nomes divulgados em periódicos, como atesta o levantamento realizado por Marta Rossetti Batista (*Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris – Anos 1920*, 2012, p. 633-668).

2 DI PRETE E A BIENAL DE SÃO PAULO

2.1 I BIENAL DE SÃO PAULO: DEBATES SOBRE A PATERNIDADE DE UMA IDEIA E A PREMIAÇÃO NACIONAL DE UM ESTRANGEIRO

Nas publicações em que a origem da Bienal de São Paulo é discutida, quase sempre emergem questões relacionadas às polêmicas envolvendo o 1º Prêmio de Pintura Nacional concedido a Limões (Figura 9), de Di Prete, assim como seu efetivo envolvimento com Ciccillo e a criação da mostra. Para mencionar apenas alguns exemplos, temos: o livro organizado por Agnaldo Farias¹⁴²; o de Leonor Amarante¹⁴³ e o de Francisco Alambert com Polyanna Canhête¹⁴⁴. Nos dois últimos, leva-se em consideração informações extraídas dos depoimentos do artista de que seria ele o pai da ideia de uma exposição em São Paulo nos moldes da Bienal de Veneza.

Tais depoimentos foram fornecidos por Di Prete ao longo de uma década: em 1969 para Walter Zanini¹⁴⁵; em 1976 para a Fundação Matarazzo¹⁴⁶; em 1978 para Lisbeth Rebollo Gonçalves [Rebollo, 1978]; em 1979 para Aracy Amaral [Amaral, 1979] e também no âmbito das conferências do 30º Aniversário do MAM-SP [Conferência, 1979]. Este último em presença de uma plateia que contava com Carlos Von Schmidt, curador da XV Bienal de São Paulo, realizada no mesmo ano, e de Maria Eugênia Franco. Na ocasião, Di Prete relembra sua conversa com Zanini dez anos antes¹⁴⁷. Ainda em 1979, Luiz Ernesto Kawall publicou um artigo na Folha de S. Paulo com parte do depoimento de 1976¹⁴⁸.

¹⁴² FARIAS, Agnaldo. 50 anos: Bienal de São Paulo: 1951-2001, 2001, p. 74-75.

¹⁴³ AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo: 1951-1987, 1989, p. 12-13.

¹⁴⁴ ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyanna. As Bienais de São Paulo: da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001), 2004, p. 37-38.

¹⁴⁵ ZANINI, Walter. História Geral da Arte no Brasil, 1983, p. 647. Zanini afirma que “a criação da Bienal de São Paulo causaria forte impacto [...] nas artes do Brasil. Assumida por Francisco Matarazzo Sobrinho, aconselhado pelo pintor Danilo Di Prete (1911), revelou-se sem dúvida empreendimento audacioso e transformador. Mas seus regulamentos, assentados naqueles da Bienal de Veneza, partiam de premissas que mais tarde se revelariam pouco adaptáveis ao curso da arte”. Na mesma publicação, Zanini (1983, p. 819) diz: “Foi o próprio Di Prete a esboçar o regulamento da I Bienal, valendo-se também da experiência de outras mostras, como as de La Spezia, Cremona, Quadrienal de Roma, além da própria Bienal de Veneza (cf. depoimento para o A. a 1º setembro de 1969 [doravante [Zanini, 1969]])”.

¹⁴⁶ Depoimento presente no Arquivo Giuliana Di Prete Campari. Transcrição no Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo, doravante chamado [Depoimento, 1976].

¹⁴⁷ Há demais momentos em que fez as mesmas declarações: como à profa. Dra. Daisy Peccinini, conforme esta declarou à autora em 2016; e na entrevista A Origem da Bienal, publicada pela Revista Repente no bairro de Pinheiros, São Paulo, em 1977. Cópia no Arquivo Giuliana Di Prete Campari.

¹⁴⁸ KAWALL, Luiz Ernesto. A Ideia da Bienal, 1979, p. 8.

É preciso lembrar que apenas dois depoimentos de Di Prete ocorrem enquanto Ciccillo era vivo, e o prestado a Zanini talvez não fosse tão acessível a ele. Isso significa que a reação de Ciccillo não é conhecida, embora seja intuída, tendo em vista as declarações e entrevistas sobre a Bienal de São Paulo em que reafirma seu feito e não menciona qualquer participação de Di Prete¹⁴⁹. De fato, antes que o artista sugerisse a mostra a Ciccillo, o antigo MAM-SP e seu criador já haviam pensado, em 1948, na realização de uma exposição nos mesmos moldes da veneziana, ainda que só tenham dado andamento ao projeto no ano de 1950.

De todo modo, aferimos que os depoimentos de Di Prete são complementares com relação aos detalhes de cada evento e homogêneos no que tange às informações, ainda que não tenham sido prestados nos mesmos anos e tenham destinatários distintos.

Como veremos no capítulo 3, os testemunhos teriam, para o velho Di Prete, uma dupla função: dar a conhecer a sua “verdade dos fatos” e também registrar em definitivo seu nome em uma História da Arte Brasileira – prática que certamente lhe estava incrustada na memória pela formação italiana e a convivência com escritos de artistas contemporâneos a ele, como Lorenzo Viani e Carrà.

Como sua participação na criação e execução da I Bienal de São Paulo nunca foi investigada com profundidade, devemos explorar em primeiro lugar esse tópico somado à extensão de sua cooperação com Ciccillo para, depois, tratar detidamente das polêmicas e aspectos em jogo na conquista do prêmio de pintura.

Posto isso, revisitaremos agora seus testemunhos e de outros artistas com os quais conviveu, além da biografia de Ciccillo e da autobiografia de Yolanda Penteado, ambos diretamente envolvidos com a criação da exposição.

Logo no início do depoimento à Fundação Matarazzo [Depoimento, 1976], Di Prete relata a ocasião em que estabelece um primeiro contato com Ciccillo e lhe sugere a criação da mostra:

¹⁴⁹ Para citar um exemplo: MERCADANTE, Luiz Fernando. Seu Nome é Francisco Matarazzo Sobrinho, mas seu Apelido Diz Tudo: “Pai da Bienal”, 1967, p. 143. Em que Ciccillo diz: “Eu fui o pai da Bienal. E, de certa forma, continuo sendo, ainda que hoje [1967] ela já ande com suas próprias pernas. No começo eu era tudo e eu fazia tudo, desde dar dinheiro até quase pregar quadros nas paredes”.

conheci Ciccillo Matarazzo numa conferência sobre as obras do Vaticano, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Terminada a conferência, todos iam para um jantar em homenagem ao Sr. Ciccillo Matarazzo. Paulo Rossi Osir, um amigo, me convidou para ir a esse jantar. Eu recusei porque não conhecia Ciccillo. Então, ele procurou Ciccillo e me apresentou, pedindo a Ciccillo para que me convidasse para o seu jantar. Ciccillo, muito contente, disse que seria um prazer me receber na sua casa e assim foi [...]. Jantamos e a uma certa altura Rossi [...] quis saber de um projeto meu sobre uma exposição internacional que deveria se chamar “Brasiliana” ou “Bienal Internacional”. Interessando-se muito [...], passou Ciccillo, e Rossi falou para ele que eu tinha uma ideia que a ele parecia interessantíssima [...]. Ciccillo quis saber do que se tratava e, então, eu disse [...]. Ciccillo, então, me perguntou por que eu queria fazer essa Bienal. Eu disse que recém-chegado da Itália, visitei dois Salões de Arte Moderna e vi que as obras eram insignificantes, e encontrando com Rebolo perguntei a ele se os artistas que estavam no Salão eram realmente os artistas brasileiros. Rebolo me disse que não, que Di Cavalcanti, Portinari, Segall [...] aqui não mandavam mais [suas obras] e foi, então, como me surgiu a ideia de fazer uma exposição internacional para mostrar aos artistas brasileiros, os artistas internacionais e europeus que eles não conheciam, e também para ver a força artística brasileira que existia. Ciccillo disse que podia interessá-lo e me pediu para passar no dia seguinte na sua metalúrgica para falar com seu advogado.

Antes de prosseguirmos, é preciso destacar alguns aspectos desse trecho inicial. Não há outros documentos que confirmem a apresentação de Di Prete a Ciccillo, porém Niura Ribeiro¹⁵⁰ conta que Rossi Osir (1890-1959) era dado a estabelecer contato entre os colegas, como fez, por exemplo, ao apresentar Candido Portinari e Ernesto de Fiori (1884-1945) a Paulo Mendes de Almeida. A autora afirma ainda que Osir, empenhado na consolidação dos artistas modernos, procurava fazer aproximações entre artistas, críticos e pessoas das “altas rodas da sociedade”, as quais conhecia bem, como as famílias Crespi, Sivers, Prado e Matarazzo. Niura reproduz justamente o depoimento de Di Prete supracitado como prova de que Osir articulava bem a sua rede de contatos.

A figura de Ciccillo era decerto familiar a Di Prete, que frequentava o antigo MAM-SP. Além disso, seus empreendimentos culturais eram conhecidos: salvo o museu, havia criado o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Ou seja, quando apresentado a Ciccillo, Di Prete tinha ideia clara da importância do industrial no meio artístico, de suas possibilidades como empreendedor e de sua portentosa rede de

¹⁵⁰ RIBEIRO, Niura A. L. Rossi Osir: Artista e Idealizador Cultural, 1995, p. 135.

contatos. É factível pensar que tenha sugerido a mostra a ele, pois tinha exposições italianas “frescas” em sua memória.

Quanto à conferência a que Di Prete se refere, trata-se provavelmente da vinda de Deoclecio Redig de Campos, crítico de arte, assistente da direção geral e diretor do laboratório de restaurações do Museu do Vaticano, que ofereceria palestras no antigo MAM-SP na primeira quinzena de dezembro de 1949¹⁵¹. Recuperar o evento é importante, uma vez que localiza o momento em que Ciccillo e Di Prete se conhecem formalmente e quando se desencadeiam os fatos narrados pelo artista.

Continuando o [Depoimento, 1976], Di Prete diz que foi à Metalúrgica Matarazzo no dia seguinte e conheceu Carlos Pinto Alves, a quem expôs sua proposta. Ambos falaram com Ciccillo e, em seguida, dirigiram-se ao antigo MAM-SP para dividir a ideia com Lourival Gomes Machado, diretor do museu desde agosto de 1949, que acabou por recebê-la muito mal, afirmando que aquele tipo de evento “na Itália, na Europa, pode funcionar muito bem, mas aqui no Brasil é outra mentalidade”. Segundo Di Prete, o resultado daquela reunião, em que também estava presente Sérgio Milliet, o desanimou muito, e por algum tempo não se falou mais no assunto. Até que um dia Carlos Pinto Alves o procurou, dizendo que gostaria de seguir adiante com o evento. Ele lhe pediu, com o consenso de Ciccillo, que elaborasse um programa “escondido de Lourival”:

queria o programa por escrito. Como eu não sabia escrever em português, fiz o programa todo em italiano. Isso foi no período em que eu trabalhava na propaganda [...], precisava ganhar meu pão. [...] Nesse período eu preparei todo o programa para a Bienal com um regulamento completo. Esse regulamento eu tirei do que tinha de melhor no regulamento da Bienal de Veneza. Como eu trabalhava na propaganda, eu queria fazer nos anos ímpares a Bienal Internacional de Arte e, nos anos pares, a Bienal de Propaganda. Entreguei para Ciccillo e ele mandou fazer uma tradução na metalúrgica [Depoimento, 1976].

¹⁵¹ Nos dias 6, 8 e 13, os temas seriam, respectivamente: O Juízo Final de Miguel Angelo, As Últimas Pinturas de Miguel Angelo na Capela Paulina e O Problema da Arte Não Figurativa (cf. Conferências no Museu de Arte, 1949, p. 10). Pelo que se depreende dos recortes de jornal da época, a mostra deveria ter ocorrido no MASP e não no antigo MAM-SP; inclusive, ela não consta no relatório das atividades realizadas no antigo MAM-SP desde sua formação até dezembro de 1952, consultado no Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo. No Arquivo Histórico do MASP – Biblioteca e Centro de Documentação – Pasta Deoclecio Redig de Campos, há um texto que conta que Redig estava vindo ao Brasil a convite do MASP, para o qual faria três conferências em seu auditório, além de um artigo de jornal que corrobora com a informação: A Obra de Miguel Angelo e a Arte Não Figurativa, 1949. No entanto, é fato que as palestras ocorreram no antigo MAM-SP, como atestam algumas notícias nos jornais, como: CORDEIRO, Waldemar. Abstracionismo e Expressão Subjetiva, 1949.

Novamente uma pausa para analisarmos o trecho. É bem conhecida, na historiografia da arte brasileira, a contribuição de Pinto Alves para a formação do antigo MAM-SP¹⁵². O próprio Ciccillo reconheceria, em um depoimento de 1976, que Pinto Alves tinha sido um grande amigo e colaborador¹⁵³. Lourival Gomes Machado também nunca escondeu o fato de ter sido um acirrado opositor à ideia de uma Bienal de São Paulo, quando a ele apresentada¹⁵⁴.

No que tange à elaboração do regulamento com base no que havia “de melhor” no da Bienal de Veneza, há certas divergências com relação a outros depoimentos do próprio Di Prete, uma vez que já falara sobre empréstimos do regulamento do *Premio Cremona* [Prêmio Cremona], do *Golfo della Spezia* [Prêmio Golfo de La Spezia] e da Quadrienal de Roma. Em outros casos, falou apenas da Bienal de Veneza.

O cotejo do primeiro regulamento da Bienal de São Paulo com esses outros demonstra que ele possui, análoga, a questão dos jûris de seleção e premiação, que era feita em dinheiro, além dos prêmios de aquisição. Se tomadas as cláusulas ponto a ponto, fica evidente que foi com base no regulamento da Bienal de Veneza que o da edição brasileira se pautou. Todavia, é necessário apontar que em correspondências trocadas com a instituição italiana, Ciccillo lhes pediria o regulamento como referência para a sua mostra¹⁵⁵, cujas tratativas veremos adiante.

Seguindo com o mesmo depoimento, Di Prete afirma que, uma vez entregue o programa da Bienal de São Paulo, passaram-se meses sem que ninguém tocasse no assunto. Até que, no ano seguinte, Bardi lhe pediu que o ajudasse “como um operário qualquer” a fazer uma exposição de publicidade, o I Salão Nacional de Propaganda, começando pela elaboração gratuita do cartaz, já que o papel havia sido doado e a Líder Gráfica também doaria a impressão. Ele diz: “aceitei, e no dia seguinte fui a Standard, onde estava o papel, e fiz um cartaz abstrato. Aliás, foi o primeiro cartaz abstrato que surgiu no Brasil e teve sucesso”.

Um aspecto importante é que, como vimos, afirmava-se na agência que a ideia de criar um cartaz para tal mostra havia partido do próprio Di Prete; isso significa que o artista deve

¹⁵² Veja as cartas no Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo e também: BARROS, Regina Teixeira de. Revisão de uma História: a Criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2002.

¹⁵³ Depoimento de Ciccillo ao MIS.

¹⁵⁴ Fazemos referência ao testemunho de Pedrosa sobre isso em: PEDROSA, Mário. Bienal De Cá Para Lá, 1976, p. 252.

¹⁵⁵ Veja as cartas no Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

ter levado a sugestão a Bardi, e não o contrário. O dado é relevante, pois reflete a sua iniciativa de se aproximar do diretor do museu por meio da sugestão do cartaz, procurando reforçar vínculos e contatos no meio cultural.

Voltando a Di Prete [Depoimento, 1976]:

com o passar do tempo, Profili, um amigo que tinha uma agência de propaganda¹⁵⁶ [...] queria que eu falasse para Ciccillo que Bardi também queria fazer a Bienal de Arte, mas eu não podia falar, não era uma verdade. Até que uma noite estávamos descendo no elevador: eu, Profili, Ciccillo e Motta, dono da Galeria Documenta¹⁵⁷, e Profili me cutucou com o cotovelo e disse “fala”. Me enchi de coragem e disse “Sr. Matarazzo, ouvi no ar que Bardi ou o Museu de Arte de Bardi quer fazer também uma Bienal de Arte”. Ciccillo não abriu a boca, um silêncio sideral... Abriu a porta do elevador e caminhamos todo o corredor dos Diários Associados. [...]. Depois de um instante ele [Ciccillo] falou: “Motta, quero ver amanhã em todos os jornais que o Museu de Arte Moderna lança a primeira Bienal Internacional de Arte”. [...] Então imediatamente fomos lá em cima, no Museu de Arte Moderna, pegamos a lista telefônica [...]. Então telefonamos para a Folha [de S. Paulo], depois para outros jornais. No dia seguinte saiu uma coisa pequena, mas em todos os jornais, que o Museu de Arte Moderna lança a Bienal em São Paulo. [...] A pedra estava jogada e eu precisava ir na frente.

O artista continua contando como ele e Profili faziam reuniões à noite para que pudessem concretizar o programa da Bienal, já que Ciccillo queria receber tudo detalhado, inclusive um orçamento, para o qual contou com a ajuda de Biagio Motta¹⁵⁸. Estimado em 5 milhões de Cruzeiros, foi apresentado durante um almoço a Mauro Vasconcellos¹⁵⁹ e a Ciccillo, que lhe questionou como seria possível levantarem dinheiro para os prêmios. Di Prete responde que daria um jeito, já que havia adquirido prática com aquilo na Itália. O primeiro a quem pediu auxílio foi Ziro Ramenzoni, com quem já tinha contato pela propaganda que fazia para os chapéus da sua empresa.

¹⁵⁶ Não descobrimos o nome da agência. No entanto, chamamos atenção para o fato de que Profili seria o responsável pela Seção de Imprensa e Propaganda na I Bienal de SP (cf. catálogo I Bienal de São Paulo, 1951, p. 6). Além disso, o estudioso Angelo Trento menciona sua atuação na publicidade durante o Regime Fascista, antes de vir ao Brasil (TRENTO, Angelo. *La Stampa Italiana in Brasile: 1946-1960*, 2006. Disponível em: <<https://www.asei.eu/it/2006/11/la-stampa-italiana-in-brasile-1946-1960/>>).
¹⁵⁷ A Galeria Documenta pertencia a Biagio Motta e Frederico Melcher.

¹⁵⁸ Motta, no Conselho de Administração do Museu de Arte Moderna, tinha a função de Administrador (cf. catálogo I Bienal de São Paulo, 1951, p. 5 e II Bienal de São Paulo, 1953, p. V).

¹⁵⁹ Sobre esse almoço, a informação foi extraída de [Conferência, 1979]. Provavelmente trata-se do escritor José Mauro de Vasconcelos, amigo de Ciccillo.

Contei para Ziro que estava para nascer uma Bienal Internacional de Arte e perguntei se ele, que gostava muito de propaganda, não queria doar uma quantia em dinheiro, o que seria uma propaganda de elite. Seria oferecido um prêmio com o nome Ramenzoni, e depois o nome desse prêmio iria no catálogo. Esse catálogo iria para o exterior. Também no Brasil seria uma propaganda importante. Ele disse então que daria 30 mil Cruzeiros. [...] Procurei depois um senhor que imprimia propaganda, expliquei o caso e ele me deu um cheque de 50 mil Cruzeiros [Depoimento, 1976].

De fato, Ramenzoni oferece um prêmio na I Bienal de São Paulo¹⁶⁰. O outro senhor mencionado é o dono da gráfica Lanzara¹⁶¹, como soubemos pela [Conferência, 1979], em que Di Prete também conta que, em todas as primeiras bienais, ambos doaram dinheiro, até que Ciccillo os tornou diretores da mostra¹⁶².

Se os eventos seguiram essa ordem, parece haver confusão no depoimento de Di Prete, pois a formalização da doação de Ramenzoni e Lanzara é anterior, como atestam as cartas localizadas no Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo, nas quais Di Prete não é mencionado¹⁶³. Contudo, o artista parecia seguro de quão decisiva havia sido sua contribuição. Durante seu discurso público [Conferência, 1979], provocou a plateia para que confirmasse suas alegações, dizendo: “[Ramenzoni] é vivo, a gente pode procurar ele”.

Ainda assim, não se sabe a extensão de sua influência na obtenção dos prêmios. Di Prete fala de oferecer ajuda a partir de 1951, ao passo que as duas doações haviam se dado antes, no primeiro semestre de 1950. Não obstante a conclusão do processo tenha sido tocada de maneira independente por Ciccillo, sem o envolvimento do artista, é plausível que ele tenha sugerido aqueles nomes logo nas primeiras reuniões sobre a Bienal de São Paulo, entre

¹⁶⁰ Prêmio para projeto de arquiteto estrangeiro não residente no Brasil.

¹⁶¹ Prêmio Gravura Regulamentar Nacional.

¹⁶² Isso parece ser verdade, pois na II Bienal de São Paulo há o prêmio de aquisição de pintura para jovem estrangeiro chamado de Prêmio Felício Lanzara, de 30 mil Cruzeiros (II Bienal de São Paulo, 1953, p. XXXII). Ramenzoni ofereceu, na segunda edição da bienal, o Prêmio Aquisição de Escultura para Jovem Nacional, de 30 mil Cruzeiros (II Bienal de São Paulo, 1953, p. XXXIII), mesma edição em que faria parte do Conselho de Administração (II Bienal de São Paulo, 1953, p. V). Idem para a terceira (III Bienal de São Paulo, 1955, p. XVII) e quarta edições (IV Bienal de São Paulo, 1957, p. 10). Na V Bienal de São Paulo, Lanzara e Ramenzoni passam a fazer parte do Conselho Consultivo (V Bienal de São Paulo, 1959, p. 14).

¹⁶³ Em correspondência enviada a Lanzara em 28 de março de 1950, Ciccillo exprime “com o mais vivo calor” de sua amizade o agradecimento pela participação na mostra. Em outra, datada de 13 de setembro de 1950, o diretor das Indústrias de Chapéus Dante Ramenzoni S. A. oficializa a doação. Ambas as cartas pertencem ao Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

o final de 1949 e início de 1950, já que tinha contato com os dirigentes de ambas as empresas¹⁶⁴.

Outros artistas fizeram, a pedido de Ciccillo, aproximações junto a pessoas físicas e jurídicas para angariar doações. Por exemplo, Tarsila do Amaral (1886-1973) junto a Samuel Ribeiro¹⁶⁵, e Ana Maria Fiocca, então dona da Galeria Domus, junto a Nenê Poci Medici¹⁶⁶, de quem angariou um prêmio.

Di Prete prossegue o [Depoimento, 1976] contando como se deu a execução da I Bienal de São Paulo e a participação incansável de Lourival Gomes Machado, que “usava um macacão azul e comia um sanduichinho de mortadela de manhã e de noite”, e que foi “um dos que mais trabalhou na parte material e na execução”. Junto dele estavam Aldemir Martins (1922-2006) e Marcelo Grassmann (1925-2013)¹⁶⁷. Em sua outra fala [Conferência, 1979], acrescenta mais nomes fundamentais¹⁶⁸:

além de Profili, que realmente fez grandes coisas, viajando pelo estrangeiro [...] para a contratação de artistas para a bienal. É preciso levantar o nome de Yolanda Penteado, ela foi realmente a diplomata da Bienal, junto com a Maria Martins. As duas foram de uma enorme importância porque praticamente tudo o que era através da embaixada, consulado etc. era ela.

Di Prete acreditava que a Bienal de São Paulo teve origem em função da pressão que havia feito em Ciccillo, como fica claro no [Depoimento, 1976]: “resumindo: em consequência da Exposição de Propaganda, feita pelo Museu de Arte de Bardi, nasceu a Bienal”. Mas o artista seria mais contundente com relação ao pioneirismo de sua proposta:

verdade seja dita: quem teve a ideia da bienal fui eu, e quem fez o regulamento fui eu. Quem executou fui eu e quem fez uma coisa cultural, o gráfico, de uma importância enorme, fui eu. Quem arrumou o primeiro dinheiro para os prêmios fui eu [Depoimento, 1976].

¹⁶⁴ A conta publicitária dos Chapéus Ramenzoni pertencia a J. W. Thompson no final dos anos 1940. E Di Prete conhecia fornecedores de agências, como a gráfica Lanzara.

¹⁶⁵ Carta de 27 de março de 1950 de Ciccillo a Tarsila localizada no Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁶⁶ Segundo atesta correspondência de Ciccillo a Sra. Medici no Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁶⁷ As menções a Aldemir Martins e Marcelo Grassmann constam na [Conferência, 1979].

¹⁶⁸ Ele reconheceria a participação posterior de Wanda Svevo como “uma das mais importantes contribuições, até uma das melhores diretoras de todas as Bienais, [...] uma mulher que, realmente, entendia e organizava muito bem” [Conferência, 1979].

Encerra seu testemunho afirmando: “o que eu disse é a verdade e essa deve ser dita. Porque a bienal é uma coisa histórica e é a glória do Brasil. A gente tem que conhecer”.

O artista também clamou para si a feitura dos painéis didáticos da II Bienal de São Paulo, não comentada até agora. Não apenas nesse testemunho, mas também naquele proferido durante a conferência no MAM-SP [Conferência, 1979], o que fora contestado pela plateia. Isso por que é bem difundido e sedimentado que o autor dos painéis foi Sérgio Milliet. O que, inclusive, opera perfeitamente na proposição didática de sua direção artística para a II Bienal de São Paulo, expressa tanto no texto do catálogo quanto no depoimento de Maria Eugênia Franco, grande colaboradora sua. Ela fora a grande inquisidora durante a conferência de Di Prete, quando recordou que, por ter trabalhado com Milliet, podia afirmar que ele sempre havia pensado nessa forma didática de mostrar os grandes movimentos. O artista retrucou, dizendo que ela sabia que ele havia feito um gráfico com texto que explicava dos anos 1600 até 1950, e ainda tinha guardadas todas as tiras rasgadas com reproduções.

O gráfico mencionado por Di Prete não foi localizado, mas algumas referências sobre o assunto legitimam sua participação, como um comentário de Wolfgang Pfeiffer¹⁶⁹ sobre a importância, na II Bienal de São Paulo, do “painel genealógico dos movimentos da arte do nosso século, preparado em trabalho de equipe sob direção do Dr. Sérgio Milliet e do pintor Danilo Di Prete”¹⁷⁰. Outra referência é o depoimento de Aldemir Martins, segundo o qual Di Prete fez toda a parte didática, que era composta por “uma parede enorme com reproduções, e ele se deu ao trabalho de pegar todas as reproduções daquilo que estava expondo, o Impressionismo, o Expressionismo, o Cubismo, tudo isso, ele espalhou numa parede para explicar o que era a Bienal”¹⁷¹. Mais recentemente, a estudiosa Helouise Costa também recordou que a Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo faria uma exposição didática, intitulada Tendências da Pintura Moderna, especialmente para a II Bienal. Que era composta, por sua vez, de reproduções de obras de arte acompanhadas de textos de Sérgio Milliet, com produção de Di Prete, que foi responsável pelo *design* do grande quadro sinótico

¹⁶⁹ Lembrando que Pfeiffer, junto com Sérgio Milliet, idealizou e ministrou um Curso para Monitores que iriam trabalhar como “facilitadores” junto aos visitantes da II Bienal de São Paulo, o que indica seu interesse nesse tipo de material de apoio ao público (cf. SPINELLI, João. Wolfgang Pfeiffer – 100 Anos: 1912-2012, 2012).

¹⁷⁰ PFEIFFER, Wolfgang. Atividades Didáticas do Museu, 1958, p. 17.

¹⁷¹ MENDES, Liliana. Parte II da Pesquisa sobre Ciccillo Matarazzo. Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo. Entrevista com Aldemir Martins em 23 de novembro de 1994.

na entrada do prédio da Bienal¹⁷². Por fim, há ainda este comentário na imprensa, referente à terceira edição da mostra, de 1955¹⁷³:

o Quadro Esquemático do Desenvolvimento da Arte Moderna [...] apresentará na entrada uma explicação sintética das correntes da arte contemporânea: um painel de dez metros de altura por três de largura resume, por meio de chaves e reproduções, os diversos movimentos artísticos surgidos no mundo desde o advento do Impressionismo. [...] “As datas que apresentamos junto às diversas correntes”, diz-nos Danilo Di Prete, executor do painel explicativo, “não representam o nascimento da ideia de cada movimento e, sim, o momento em que eles surgiram já como uma realização”. O texto das explicações é de autoria de Sérgio Milliet, e a reproduções que o ilustram são dos esplêndidos livros “Skira”, em cores.

Tudo indica que houve uma colaboração estreita entre Milliet e Di Prete na elaboração e execução de tais painéis, sendo que ao primeiro atribui-se a idealização, tendo em vista sua preocupação desde os anos 1940 com a formação do público nas artes internacional e nacional¹⁷⁴. Enquanto Di Prete teria se responsabilizado pelo *design* e execução¹⁷⁵. É necessário enfatizar, no entanto, que ambos seguramente tinham conhecimento da mostra promovida por Bardi para o MASP em 1947, a I Exposição Didática de História da Arte, que teve desdobramentos até 1951, e que tinha como objetivo formar público. Nela, ensinava-se desde as origens da humanidade até a sua contemporaneidade por meio de painéis de vidro com reproduções de obras de arte, objetos de *design*, elementos da arquitetura e textos explicativos, introdutórios e questionadores de noções estilísticas, iconológicas e formalistas¹⁷⁶.

¹⁷² COSTA, Helouise. Museus Imaginários no Pós-Guerra: o Programa de Exposições Didáticas da Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo: 1945-1960, 2015, p. 90.

¹⁷³ Quadro Esquemático do Desenvolvimento da Arte Moderna, 1955, p. 3.

¹⁷⁴ Por exemplo, o ensaio Marginalidade da Pintura Moderna, de 1942, que foi publicado em edição do antigo Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo e, mais tarde, reapresentado no livro Pintura Quase Sempre, de 1944. Além disso, o fato de Milliet ter realizado tais mostras didáticas com reproduções de obras de arte na Biblioteca Municipal entre 1945 e meados dos anos 1960, fazendo uso de vitrines que além das reproduções e respectivas identificações traziam extratos de livros de história da arte, precedidas de uma apresentação institucional (cf. COSTA, Helouise. Museus Imaginários no Pós-Guerra: o Programa de Exposições Didáticas da Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo: 1945-1960, 2015).

¹⁷⁵ Nos arquivos preservados por Giuliana Di Prete Campari localizamos uma série de esboços com o que seria a disposição dos quadros na parede e também das sistematizações da “evolução” da arte. Esta foi criada nos moldes daquilo que Alfred Barr propôs em 1936 para a mostra Cubism and Abstract Art, no MoMA de Nova York. Isso tudo demonstra que, em alguma medida, o artista se ocupava do planejamento da mostra e desse tipo de material didático.

¹⁷⁶ POLITANO, Stela. MASP em Revisão: Museu Transparente, 2009.

Tendo apresentado partes dos testemunhos de Di Prete e discutido alguns pontos que consideramos importantes, vale trazer vozes de figuras que conviveram com ele ou que, pelo menos, estavam presentes na época da formação da Bienal de São Paulo. Teremos assim uma medida de como reverberava a cooperação de Di Prete com Ciccillo. Esse contato nos é acessível por meio de algumas vias: as entrevistas realizadas por Liliana Mendes entre setembro de 1994 e outubro de 1995¹⁷⁷; depoimentos conservados no Museu da Imagem e do Som (MIS), feitos em 1988 com artistas e jornalistas para uma série chamada A História da Bienal; além de entrevistas com pessoas que conviveram com Di Prete, como a artista Maria Bonomi (1935-), o jornalista Luiz Ernesto Kawall, Zeffiro Rossi (antigo diretor do Museo della Marineria de Viareggio) e sua irmã Umberta Rossi.

Alguns artistas acreditavam que Di Prete havia sido o idealizador da mostra, como os pintores Aldemir Martins, Manabu Mabe (1924-1997) e Antonio Maluf. O primeiro dizia que “é uma ideia que tinha que ser de um italiano que conhecesse a bienal, e ninguém sabia nem o que era bienal. [...] Tudo isso partiu do Danilo”¹⁷⁸. Ao MIS, Aldemir afirmaria categoricamente que Di Prete havia sido o grande articulador da Bienal de São Paulo, fazendo pressão em Ciccillo, Profili, Milliet e Lourival para que ela se concretizasse¹⁷⁹.

Mabe, por sua vez, na ocasião do falecimento de Di Prete, disse a O Estado de S. Paulo¹⁸⁰: “quando cheguei a São Paulo em 1957 foi ele quem me ajudou e deu forma ao movimento abstrato, além de ser o mentor intelectual da criação da Bienal de São Paulo”.

Maluf, que havia conquistado o prêmio de cartaz na I Bienal de São Paulo, contou a Gilda Baptista que¹⁸¹:

a bienal foi feita em função da vaidade de Ciccillo. Ele concretizou a bienal antes que Chateaubriand o fizesse. Foi apenas por uma questão de vaidade. Existiu uma provocação para saber quem iria sair na frente. Saiu Ciccillo e quis levar a coisa às últimas consequências. Ciccillo, quando concretizou a

¹⁷⁷ MENDES, Liliana. Parte II da Pesquisa sobre Ciccillo Matarazzo. Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁷⁸ Depoimento de Aldemir Martins para Liliana Mendes. Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁷⁹ Depoimento de Aldemir Martins para a Série História da Bienal. Acervo MIS.

¹⁸⁰ Artes Plásticas Sem Danilo Di Prete, 1985.

¹⁸¹ BAPTISTA, Gilda. Di Prete: um Resgate Necessário, 1996, p. 20.

bienal formalmente, se escudou no Lourival, que não tinha nenhuma experiência internacional, e no Danilo, que tinha uma vivência europeia muito maior. Foi Danilo quem fez a cabeça de Ciccillo. Danilo teve pretensões de, na I Bienal, ganhar o prêmio com seu cartaz, uma vez que estava trabalhando com cartazes com grande sucesso. [...] Ele foi realmente um excepcional cartazista. O mais importante de dizer é que o papel de Danilo para a formação da bienal é absolutamente único. Não teria havido bienal sem ele. Nos diferentes registros da história da arte brasileira, as coisas vão ficando para trás. Há todo um pessoal muito bom esquecido. [...] Danilo é um que não poderia ter sido deixado de lado como ficou. [...] Não existe nada sobre a obra dele. Esteve o tempo todo ao lado de Ciccillo. Eu gostava muito dele. [...] Sua arte cinética juntou o movimento ao som e à beleza. Fez uma arte muito mais completa. Foi um artista mais completo.

Há depoimentos que tomam outra direção, como aqueles prestados por Maurício Nogueira Lima (1930-1999) e Hermelindo Fiaminghi, que condicionam a premiação de Di Prete na primeira edição à sua colaboração com a mostra. O primeiro afirma que o inventor da Bienal de São Paulo havia sido Di Prete, enquanto Fiaminghi diz que Ciccillo depositou em cima do italiano toda a carga para fazer a primeira edição da bienal, e que, portanto, acabou sendo seu executor em termos de montagem, mas não nos contatos com o estrangeiro¹⁸². Fiaminghi completa, com anuência de Nogueira Lima, que o prêmio de pintura nacional foi a maneira de Ciccillo recompensar todo o esforço de Di Prete.

Saindo do campo dos artistas, temos a crítica Radhá Abramo¹⁸³, que curiosamente relativiza a importância de Yolanda Penteado e é enfática em apontar Ciccillo como o personagem fundamental na realização da Bienal de São Paulo, junto com a colaboração de Carlos Pinto Alves, Di Prete e outros artistas. Ela afirma que a ideia foi de Carlos Pinto Alves, e a participação de Di Prete se daria em outra ocasião. Di Prete “foi o chefe dessa história”, junto com Osir e mais um grupinho de artistas, que inventaram de dar uma “rasteira no Ciccillo, mas daquelas invenções que a gente faz de amigo”. Inventaram que o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro faria uma bienal. O que acabou realizando-a em São Paulo. Ou seja, segundo Radhá, a participação de Di Prete foi mais a do “empurrãozinho” que faltava para Ciccillo.

¹⁸² Depoimento de Maurício Nogueira Lima e Hermelindo Fiaminghi para a Série História da Bienal. MIS.

¹⁸³ Entrevista de Liliana Mendes com Radhá Abramo, 10 de maio de 1995.

Já Romeu Mindlin, que havia sido conselheiro da Bienal de São Paulo, se lembra de Di Prete trabalhando não só como artista, mas como alguém que “pegava na vassoura” junto com Grassmann e Aldemir¹⁸⁴.

Há, no entanto, algumas vozes que criticam o fato de Di Prete clamar para si a invenção da mostra e trazem outras informações, como Guimar Morelo, que havia sido chefe de montagem das primeiras bienais. Ele relativiza a importância de Di Prete na criação e na montagem. Sobre a premiação na I Bienal de São Paulo, afirma que “o Profili fez o trabalho para ele ganhar”, e que Di Prete transitava na mostra como circulava no museu: chegava todos os dias às cinco horas no barzinho e tinha sua roda de bate-papo, mas não era, de forma alguma, íntimo de Ciccillo. Por fim, se recorda que o artista circulava entre os comissários na I Bienal de São Paulo, e como era italiano fez “relações públicas com o pessoal da Itália”, mas não tinha nome algum naquela época¹⁸⁵.

Colocando em perspectiva o que foi narrado por Di Prete e pelos demais, vemos que toda essa história não faz parte do que geralmente se conhece sobre a origem da Bienal de São Paulo. No âmbito dos dicionários de arte no Brasil, como aqueles de José Roberto Teixeira Leite¹⁸⁶, o de Carlos Cavalcanti e Walmir Ayala¹⁸⁷ e o de Roberto Pontual¹⁸⁸, apenas no primeiro caso há uma menção a isso, quando o autor diz que¹⁸⁹ Di Prete era amigo de Ciccillo e lhe sugeriu a criação de uma Bienal em São Paulo nos moldes daquela de Veneza.

Nos grandes compêndios brasileiros, o que se tem normalmente é Ciccillo como o pai da ideia, e Di Prete, quando muito, alguém que o aconselhou. Em Leonor Amarante, o mentor foi indiscutivelmente Ciccillo, o qual havia, inclusive, trazido o regulamento da Bienal de Veneza de 1948, adaptando-o ao cenário nacional. Enquanto Danilo Di Prete surgiria como uma das histórias desmentidas que envolvem a paternidade da ideia¹⁹⁰. Rosa Artigas menciona Di Prete junto com Profili como apoiadores de Ciccillo na empreitada da Bienal de São Paulo, apesar da resistência de Gomes Machado¹⁹¹. Vera Pedroso D’Horta dá o crédito a Di Prete pela ideia, mas reforça que foi Ciccillo a garantir sua execução¹⁹². Já Alambert e Canhête assumem a opinião de Aracy Amaral: pouco importa se a ideia havia partido de Di

¹⁸⁴ Entrevista de Liliana Mendes com Romeu Mindlin, 26 de setembro de 1994.

¹⁸⁵ Entrevista de Liliana Mendes com Guimar Morelo, 17 e 27 de abril de 1995.

¹⁸⁶ LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário Crítico da Pintura no Brasil, 1988, p. 163-164.

¹⁸⁷ CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Walmir (orgs.). Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos, 1980, p. 57.

¹⁸⁸ PONTUAL, Roberto. Dicionário das Artes Plásticas no Brasil, 1969, p. 179-180.

¹⁸⁹ LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário Crítico da Pintura no Brasil, 1988, p. 163-164.

¹⁹⁰ AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo: 1951-1987, 1989, p. 12-13.

¹⁹¹ ARTIGAS, Rosa. São Paulo de Ciccillo Matarazzo, 2001, p. 56.

¹⁹² D’HORTA, Vera Pedroso. MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1995, p. 25.

Prete ou se seria resultado de uma competição entre o antigo MAM-SP e o MASP, pois o fato é que Ciccillo havia tomado a frente do processo¹⁹³. Aracy Amaral, em estudo posterior¹⁹⁴, destacaria a prévia intenção por parte do antigo MAM-SP de realizar uma mostra nos moldes da Bienal de Veneza, como atesta a entrevista concedida por Roberto Paiva de Meira, à época 2º Secretário do recém-fundado museu, em 14 de novembro de 1948¹⁹⁵:

cogita-se [...] organizar apresentações com quadros das coleções particulares existentes em São Paulo e na capital da República, exposições em bairros populares e no interior do Estado, da edição da revista e – empreendimento arrojado – da organização de um festival de arte nos moldes da Bienal de Veneza, com prêmios para autores nacionais e estrangeiros em todos os ramos. Sua realização é projetada para 1951, ou para a ocasião em que for comemorado o quarto centenário da cidade, em 1954.

Ciccillo, de acordo com seu biógrafo, foi bastante econômico ao falar da questão, resumindo-a da seguinte maneira¹⁹⁶: “surge a ideia de fazermos a Bienal de São Paulo. Ela tomou vulto e, em certo momento, separou-se do Museu, passando a ser uma sociedade à parte”. Com efeito, em momento algum da biografia menciona-se apoio de Di Prete, que surge apenas como artista ganhador de um dos prêmios.

No mesmo ano dessa publicação, ao ser questionado sobre o nascimento da mostra¹⁹⁷, Ciccillo faz uma digressão, falando sobre a formação do antigo MAM-SP e dos papéis fundamentais das figuras de “alta cultura” que estavam ao seu lado: Milliet e Lourival. E faz o seguinte adendo: “quero falar só dos mortos, os vivos que me desculpem, sou mais velho de todos [...]. Se não falo deles, [...] [é] porque eu prefiro me avantajear (sic) eu, [...] [mas] os vivos têm uma importância colossal”. Segue explicando que frequentava muito a Itália, onde tinha a Bienal de Veneza¹⁹⁸, até que decide:

vou fazer em São Paulo também [...]. Isso foi o único motivo [...]. Eu cheguei aqui, eu era presidente do MAM – vou confessar uma coisa, sou um pouco mandão, quando quero uma coisa não há alguém que me possa fazer

¹⁹³ ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyanna. As Bienais de São Paulo: da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001), 2004, p. 37-38.

¹⁹⁴ AMARAL, Aracy. Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970, 2003.

¹⁹⁵ MARTINS, Ibiapaba. Duas Entrevistas Oportunas, 1948.

¹⁹⁶ ALMEIDA, Fernando Azevedo. O Franciscano Ciccillo, 1976, p. 35.

¹⁹⁷ Depoimento de Ciccillo ao MIS.

¹⁹⁸ Segundo Liliana Mendes, Ciccillo havia visitado a Bienal de Veneza em 1948.

desistir –, eu compreendi que tínhamos que ter aqui uma expressão de todos os artistas de todo o mundo em volta de São Paulo [...]. Antes de ser brasileiro eu sou paulista.

Antes desse depoimento, ele havia concedido uma entrevista, na qual afirmava¹⁹⁹: “há muitos pais para a Bienal hoje em dia, mas, de fato, quem teve a ideia e a fez fui eu”.

Yolanda Penteado não cita Di Prete sequer uma vez em suas memórias publicadas sob o título Tudo em Cor-De-Rosa. O nome que ela menciona, além de Ciccillo, é Profili.

Adiante discutiremos mais profundamente as biografias do antigo casal. Por ora é fundamental dizer que, nas correspondências encontradas no Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo e no da Bienal de Veneza, além dos artigos de jornais, não há nada que ligue Di Prete oficialmente à sua realização, seja na comunicação com o exterior, seja no contato com possíveis doadores. O nome que emerge de toda documentação é somente o de Ciccillo.

Contudo, ao sobrepor certos aspectos dos depoimentos do artista e dos demais citados, ainda que considerados com bastante cautela, à cronologia dos eventos que originaram a mostra, discutida logo a seguir, fica evidente que a participação de Di Prete ocorre de forma bastante efetiva, mas nos bastidores.

2.1.1 Ciccillo, Pietro Maria Bardi e a Bienal de Veneza

Se a realização de uma mostra como a Bienal de Veneza era cogitada pelo antigo MAM-SP no final de 1948, outras veiculações na mídia se seguiram a partir de 1950, em que se falava sobre seu lançamento, formato e andamento das negociações, como o recebimento de prêmios e adesões de outros países. As notícias procuravam suscitar interesse no meio artístico e empresarial, além de garantirem a antecedência de Ciccillo como forma de proteção a uma possível iniciativa análoga de Pietro Maria Bardi e Assis Chateaubriand.

Podemos agrupar essas divulgações em basicamente quatro momentos: o primeiro, de novembro de 1948, em que se fala sobre a possibilidade de criação do evento²⁰⁰. O segundo

¹⁹⁹ Uma História Só de Êxitos, 1965, p. 20.

²⁰⁰ MARTINS, Ibiapaba. Duas Entrevistas Oportunas, 1948.

momento ocorre mais de um ano depois, em janeiro de 1950, quando a Folha da Manhã²⁰¹, o Jornal de Notícias²⁰² e O Estado de S. Paulo²⁰³, publicam notinhas de caráter oficial, explicando que o evento, promovido pelo Museu de Arte Moderna, seria “apoiado nos exemplos estrangeiros” e pretendia “pôr de lado as normas habituais dos salões e das exposições coletivas já existentes”²⁰⁴. Um terceiro momento decorre dez meses depois, em novembro de 1950²⁰⁵, quando o museu divulgou que a mostra seria adiada para outubro do ano seguinte. Por fim, na primeira quinzena de janeiro de 1951, divulgou-se o efetivo lançamento da mostra para o mês de outubro daquele ano, com informações mais detalhadas na Folha de S. Paulo²⁰⁶.

Como veremos adiante, justapondo esses intervalos e as informações de Di Prete a respeito de sua atuação junto a Ciccillo, percebemos que operam em ordem perfeita. Contudo, isso não se dá exclusivamente em função dessa relação; ocorreram também por conta da negociação que Ciccillo empreendia junto à Bienal de Veneza para obter apoio de caráter formal, de modo que a Bienal de São Paulo, a segunda a ser criada naquele formato, fosse um desdobramento da mostra italiana.

Desde início de 1950 Ciccillo vinha se comunicando com a Secretaria da Bienal de Veneza, introduzindo o assunto da criação da Bienal de São Paulo. Ele havia estabelecido um canal de comunicação por conta da representação do Brasil na XXV Bienal de Veneza, daquele mesmo ano, que viria a ser a primeira participação brasileira na mostra²⁰⁷, financiada por Ciccillo, após uma fracassada tentativa na edição anterior²⁰⁸.

²⁰¹ Exposição Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1950, p. 8.

²⁰² Exposição Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1950, p. 5.

²⁰³ Museu de Arte Moderna de São Paulo. Mostra Bienal, 1950, p. 4.

²⁰⁴ A nota ainda aponta os três primeiros critérios a serem adotados na sua realização: 1) que a mostra se realizasse a cada dois anos; 2) que houvesse prêmios “realmente compensadores”; 3) que se enviasse convites especiais àqueles artistas que já “constituam nomes representativos da arte contemporânea do país”. Explica-se que uma iniciativa de tal monta “não poderá ser perfeitamente construtiva se contar tão só com seus próprios esforços. Anunciando, pois, esta exposição, o Museu espera suscitar o interesse [...] dos críticos e dos amantes da arte [...], das pessoas de recursos capazes de estimular a iniciativa com a instituição de prêmios, e, finalmente, dos artistas, aos quais é dedicada a exposição”.

²⁰⁵ Bienal do Museu de Arte Moderna, 1950, p. 11.

²⁰⁶ I Bienal de Arte Moderna, 1951, p. 5.

²⁰⁷ Primeira vez em termos de representação do Brasil, e não de apresentação individual de artista. Isso porque Hugo Adami (1899-1999) já participara da exposição duas vezes, em 1924, na XIV edição, e novamente em 1930, na XVII (cf. PAIM, Ivana Soares. Por Enxergar Demais: a Pintura de Hugo Adami, 2002, p. 99).

²⁰⁸ Ciccillo já conversava com a Bienal de Veneza desde o final de 1947, como se tem conhecimento por correspondências que envolviam a Galeria Domus. Naquele momento, ele procurava organizar o envio de obras de forma autônoma, com a anuência da Bienal de Veneza, que já havia informado que a sala do Brasil seria chamada de Centro d'Arte Moderna del Brasile (cf. Biennale di Venezia, ASAC Serie Paesi, 1940-1968. Brasile 1947-1964). No entanto, a iniciativa acaba não vingando, como Enrico Salvadori comunica a Rodolfo Pallucchini, em 24 de maio de 1948 (cf. Biennale di Venezia, ASAC, Serie Paesi, Envelope 5 (1948-1964)). Ciccillo lhe havia enviado uma carta em 17 de abril com grande pesar pelo incômodo causado, notificando sobre

Em 1949 tiveram início os preparativos para que o Brasil participasse da edição seguinte. Gio Ponti, Presidente da Bienal de Veneza, escreveria em 3 de outubro daquele ano para Pedro de Moraes Barros, Embaixador do Brasil na República Italiana, dizendo que queria convidar o Brasil para a exposição, e que seria oportuno que as autoridades brasileiras indicassem um comissário para ela. Em 5 de dezembro de 1949, Ciccillo sugeriria à Bienal de Veneza que o antigo MAM-SP fosse encarregado do envio das obras dos artistas modernos brasileiros, responsabilizando-se por todos os custos, além de oferecer um prêmio no valor de 500 mil liras.

Desde 26 de agosto de 1949, Bardi também vinha se comunicando com Rodolfo Pallucchini, novo Secretário Geral da Bienal de Veneza²⁰⁹, com o objetivo de incluir na mostra uma retrospectiva de Lasar Segall. Ao mesmo tempo, punha ressalvas quanto à participação do antigo MAM-SP, dizendo que, com esse museu encabeçando a representação, talvez a empreitada não desse certo, tal como ocorrido na edição anterior. De todo modo, o nome de Chateaubriand deveria ser lembrado, caso houvesse necessidade.

Ele troca correspondências com Pallucchini até receber uma carta, em 26 de dezembro de 1949, explicando “in via amichevole e riservata” que o presidente do antigo MAM-SP havia feito uma oferta, assumindo todas as despesas pelo transporte, além da organização da mostra e de um prêmio, dando à bienal máxima liberdade para concedê-lo; ou seja, uma oferta que não poderia ser rejeitada. Em 2 de janeiro de 1950, Bardi retorna a Pallucchini, argumentando que já falavam sobre a representação brasileira há meses, e que se ele o tivesse consultado sobre as despesas, Chateaubriand teria sugerido um prêmio mais polpudo, capaz de empalidecer o de Ciccillo²¹⁰. A essa correspondência se seguem várias outras em que se percebe a preocupação, por parte da Secretaria da Bienal de Veneza, de se explicar a Bardi, detalhando os porquês de aceitar a proposta de Ciccillo, além de tentar, junto à Embaixada da República Italiana no Brasil, no Rio de Janeiro, que Bardi fosse incluído no comitê da representação brasileira.

Não é estranho todo o cuidado da Bienal de Veneza com Bardi, haja vista o papel diplomático que ele assumira quando imigrou ao Brasil em 1946, vindo promover a arte

a falência da iniciativa por causa do total desinteresse das autoridades competentes e a completa desunião dos princípios artísticos locais.

²⁰⁹ Todas as correspondências aqui mencionadas entre Bardi e a Bienal de Veneza foram consultadas no Arquivo Biennale di Venezia, ASAC, Serie Paesi, 1940-1968. Brasile 1947-1964.

²¹⁰ Mais informações sobre essa questão podem ser vistas no artigo de minha autoria intitulado Considerações Sobre a I Bienal de São Paulo: uma Correspondência de Marco Valsecchi a Rodolfo Pallucchini, [no prelo], p. 25.

italiana na América do Sul; uma iniciativa que fazia parte do projeto da Comissão das Relações Econômicas entre Itália e América Sul (COREITAL), criada em 1945²¹¹. Bardi era figura altamente reconhecida em território italiano, e seus feitos no Brasil com o MASP, respaldados por uma figura da importância de Chateaubriand, não poderiam de forma alguma ser tratados com indiferença.

Para Gio Ponti e Pallucchini, por outro lado, era fundamental integrar o máximo possível de países, pois desde 1948 a bienal era usada como instrumento político e diplomático de união pós-II Guerra Mundial, e as diferentes linguagens plásticas enviadas pelos países cooperavam com esse objetivo²¹². Ou seja, garantir a participação brasileira era meta da direção, ainda que tivesse de lidar com questões diplomáticas mais complicadas, como a de Bardi.

A participação dele acabou restrita à sala de Ernesto De Fiori, enquanto a de Ciccillo abrangia a representação brasileira. Seu nome é indicado em 30 de dezembro de 1949 por Alfredo Stendardo, da Embaixada da Itália no Rio de Janeiro, ao Cônsul Geral da Itália no Brasil, Giulio Mombelli²¹³. Em 7 de janeiro de 1950, Gio Ponti²¹⁴ já agradece a participação do Brasil na mostra, assim como a doação do prêmio, que se chamaria Prêmio do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Ciccillo, a partir do momento em que garante sua presença no evento, usa esse canal de comunicação para levar a cabo o projeto da Bienal de São Paulo. Mas antes aciona órgãos diplomáticos para introduzir a questão, como o Ministério das Relações Exteriores do Itamaraty.

Em 1º de junho de 1950, falando sempre de seu grande interesse em ativar ao máximo o intercâmbio cultural entre Itália e Brasil, aborda a questão com Pallucchini²¹⁵:

²¹¹ Até recentemente cogitava-se um exílio político de Bardi. Entretanto, este estudo ilumina a questão: POZZOLI, Viviana. 1946! Perché Pietro Maria Bardi Decide di Lasciare l'Italia e Partire per il Brasile?, 2013.

²¹² Sobre a valorização das vanguardas históricas nas edições da Bienal de Veneza pós-II Guerra Mundial, veja: JACHEC, Nancy. *Politics and Painting at the Venice Biennale*, 2007, p. 36-66.

²¹³ Carta de Stendardo ao Cônsul Geral da Itália no Brasil, Giulio Mombelli, enviada em 30 dezembro 1949, em que diz que indicará ao Diretor Geral das Relações Culturais daquele Ministério das Relações Exteriores (Rio de Janeiro) o nome de Ciccillo para uma eventual representação do Brasil na próxima Bienal de Veneza. Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

²¹⁴ As correspondências recebidas e enviadas por Ciccillo foram consultadas no Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

²¹⁵ Carta localizada também em: *Biennale di Venezia*, ASAC, Fondo Storico, Serie Mostra all'Estero, Biennale di San Paolo del Brasile, envelope 1.

altra manifestazione che il Museu d'Arte Moderna sta organizzando è la Biennale di S. Paulo, attenendosi per quanto possibile al regolamento di quella di Venezia. Tale iniziativa ha destato grande interesse negli ambiente artistici locali. [...] Gradirei, in proposito, dalla Sua esperienza e competenza qualche consiglio, come pure gradirei moltissimo che si stabilisse qualche legame tra la Biennale di S. Paulo e quella di Venezia, tenuto evidentemente in dovuto conto e considerazione che noi adesso sorgiamo in questo campo e non abbiamo né ambiente né tradizioni paragonabili con quelle internazionalmente conosciute di Venezia. Il Museu d'Arte Moderna sta dando forza a dette iniziative principalmente in vista del Centenario della città di S. Paulo che avrà luogo nel 1954 e per cui, in tutti i settori, si sta lavorando alacremente per portare a compimento grandi programmi. Sono convinto che l'Italia, legata al Brasile per forti vincoli di consanguineità, non mancherà di avere in tale occasione una posizione di distacco attraverso le sue manifestazioni industriali, artistiche ecc. Mi auguro che la partecipazione del Brasile alla Biennale di Venezia di quest'anno servirà di utile mezzo per un maggiore increment degli scambi culturali tra i nostri Paesi²¹⁶.

A esta carta seguiram-se outras em que Ciccillo estrategicamente abordava a questão somente após discutir assuntos relativos à representação brasileira na mostra em curso. A direção da Bienal de Veneza seria sempre evasiva nas repostas²¹⁷, até que em 30 de dezembro de 1950, Pallucchini explica a Ciccillo²¹⁸ que o papel da entidade havia sido limitado pelo Ministero degli Affari Esteri [Ministério de Assuntos Exteriores] para que se dedicasse exclusivamente à organização da divisão italiana na Bienal de São Paulo, e que eles não

²¹⁶ Outra manifestação que o Museu de Arte Moderna está organizando é a Bienal de S. Paulo, atendo-se o máximo possível ao regulamento daquela de Veneza. Tal iniciativa despertou grande interesse nos ambientes artísticos locais. [...] Gostaria, a propósito de sua experiência e competência, alguns conselhos, como também gostaria muitíssimo que se estabelecesse algum laço entre a Bienal de S. Paulo e aquela de Veneza, tendo evidentemente em conta e consideração que nós aparecemos nesse campo e não temos nem ambiente nem tradições comparáveis com aquelas internacionalmente conhecidas de Veneza. O Museu de Arte Moderna está dando força às ditas iniciativas principalmente em função do Centenário da cidade de S. Paulo, que ocorrerá em 1954, e para o qual, em todos os setores, se está trabalhando com energia para que se cumpram grandes programas. Estou convencido de que a Itália, ligada ao Brasil por fortes vínculos de consanguinidade, não deixará de ter em tal ocasião uma posição de destaque por meio de suas manifestações industriais, artísticas etc. Fico feliz que a participação do Brasil na Bienal de Veneza deste ano servirá como um meio útil para um maior incremento das trocas culturais entre os nossos países.

²¹⁷ Carta de Ciccillo a Rodolfo Pallucchini, 10 de agosto de 1950 (Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo). Carta de Rodolfo Pallucchini a Ciccillo, 28 de agosto de 1950 (Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo). Carta de Ciccillo a Rodolfo Pallucchini, 18 de novembro de 1950 (Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo e também em Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Mostra all'Estero, Biennale di San Paolo del Brasile, envelope 1). Carta de Ciccillo a Gio Ponti, 18 de novembro de 1950 (Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo e também em Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Mostre all'Estero. Biennale di San Paolo del Brasile, envelope 1).

²¹⁸ Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal São Paulo, pasta I Bienal de São Paulo. Carta também presente em Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Mostra all'Estero, Biennale di San Paolo del Brasile, envelope 1.

poderiam oferecer nenhum tipo de ajuda, nem mesmo financeira, apenas alguns conselhos organizacionais.

Apesar das insistentes aproximações, fica claro para Ciccillo que a Bienal de Veneza não ajudaria de forma oficial, ou seja, não enviaria convites aos outros países nem daria qualquer suporte burocrático e muito menos financeiro.

É importante lembrar que os contatos feitos no estrangeiro por Yolanda Penteado, esposa de Ciccillo desde 1947, são do início de 1951, momento em que ele já não contava com o suporte da Bienal de Veneza. Tendo isso em vista, vale recuperar a versão de Yolanda de como se deu a formação da Bienal de São Paulo e a sua própria participação, ainda que já tenha sido bastante discutida pela historiografia de arte no Brasil²¹⁹, porque contribui com o mapeamento de fatos no decorrer dos meses e instruem quanto ao momento em que Ciccillo “aciona” a esposa.

Ela se recorda que a Bienal de São Paulo havia nascido de maneira completamente “imprevista”. Ciccillo conversava com Profili, e ela ouviu a seguinte pergunta²²⁰: “Você não quer experimentar fazer uma bienal? [...] Já escrevemos a diversos países, sugerindo essa ideia, mas não veio resposta. Você quer tentar?” Ela não sabia bem do que se tratava e ficou “muito espantada”. Depois, com as orientações de Profili somadas ao respaldo do Presidente Getúlio Vargas²²¹, que telegrafou às embaixadas pedindo que a recebessem, Yolanda partiu em missão.

A França foi o primeiro país a aderir. Chegando a Roma, ela recebeu uma negativa de Giulio Andreotti, Subsecretário de Estado para a Presidência do Conselho Italiano²²²; a aceitação só chegaria depois, com a ajuda do Conde Dino Grandi²²³. Então veio a adesão da Holanda, que também havia recusado convite anterior. Yolanda atualizava Ciccillo na medida

²¹⁹ Além dos conhecidos estudos que mencionam a participação de Yolanda e seu papel de “embaixadora cultural do Brasil”, como bem coloca Aracy Amaral, sugere-se a leitura: MANTOAN, Marcos José. *Yolanda Penteado: Gestão Dedicada à Arte Moderna*, 2015.

²²⁰ PENTEADO, Yolanda. *Tudo em Cor-De-Rosa*, 1977, p. 178.

²²¹ O apoio é reconhecido e usado por Ciccillo, como atesta o *Diário da Noite*, onde conta que Vargas havia aceitado seu convite para ser presidente de honra da Bienal de São Paulo: s.t., 1951, s.p.

²²² PENTEADO, Yolanda. *Tudo em Cor-De-Rosa*, 1977, p. 180.

²²³ Dino Grandi foi político italiano, trabalhou para o regime fascista como membro do Gran Consiglio del Fascismo a partir de 1923, foi embaixador em Londres entre 1932 e 1939, Ministro da Justiça em 1939, entre outras funções.

em que os aceites eram conseguidos, e reforçava²²⁴: “para outra vez, você deve ter contatos pessoais com cada país mais de um ano antes, é mais fácil”.

As adesões oficiais da Itália, Grã-Bretanha, Bélgica, Suíça, Holanda e França logo chegariam, e sua tarefa no Brasil seria, então, preparar a recepção oficial dos convidados, enquanto a organização seria orientada por Ciccillo, com a colaboração de Gomes Machado, Milliet e, sobretudo, Profili. Entretanto, a preocupação de Ciccillo não se restringia somente às adesões, mas aos custos e ao êxito da mostra, como atesta a carta que lhe escrevera em 18 de abril, dizendo que: “a bienal vai custar mais ou menos 5.000 contos (Prefeitura e Governo) e não é uma brincadeira... [...] A responsabilidade é nossa, no caso de fracasso”²²⁵.

Fazendo uma breve reunião dos fatos, o que emerge desses documentos é que, no dia 30 de dezembro de 1949, o nome de Ciccillo é comunicado ao Cônsul da Itália no Brasil como a pessoa indicada para levar adiante a inédita representação do Brasil na XXV Bienal de Veneza de 1950, muito embora Bardi estivesse tratando sobre isso com a organização do evento desde agosto de 1949. Logo em seguida, na primeira semana de janeiro, Ciccillo recebe uma carta da bienal, agradecendo a participação do Brasil e a decisão do antigo MAM-SP de lhe doar um prêmio. Na segunda quinzena daquele mês, a imprensa brasileira é comunicada sobre o lançamento da “exposição Bienal do Museu de Arte Moderna”. Cartas a possíveis doadores de dinheiro ou de serviços são enviadas a partir de fevereiro. Em março, Ciccillo já contava com a garantia de alguns prêmios, como aquele de Lanzara. Em abril, avisou o Ministério das Relações Exteriores do Itamaraty sobre o lançamento da Bienal de São Paulo. Em junho aumentavam as correspondências com a Bienal de Veneza. Nessas, Ciccillo procura não somente discutir a representação brasileira em Veneza, mas também viabilizar a sua Bienal de São Paulo, que deveria se realizar ainda em 1950. Ela acabou adiada para ano seguinte, certamente em detrimento da falta de apoio da Bienal de Veneza, bem como de recursos e adesões de outros países.

Os esforços de Ciccillo com relação à Itália cessam após a negativa que recebe em 30 de dezembro de 1950, e a Bienal de São Paulo foi divulgada oficialmente nos jornais em 10 de janeiro de 1951. Como vimos, muitas das adesões só começariam a ser confirmadas em abril de 1951, com a ajuda de Yolanda, o que significa que, até então, o êxito da mostra, no que diz respeito às representações internacionais, era incerto. Entre os meses de agosto e

²²⁴ Carta de Yolanda Penteado a Ciccillo Matarazzo de 27 de março de 1951, Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo apud ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyanna. *As Bienais de São Paulo: da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001)*, 2004, p. 38.

²²⁵ PENTEADO, Yolanda. *Tudo em Cor-De-Rosa*, 1977, p. 182.

dezembro de 1950, Ciccillo mandou diversas cartas às embaixadas de países estrangeiros em território nacional, pedindo que colaborassem com a empreitada e anunciando os prêmios em dinheiro já garantidos²²⁶.

Se lembrarmos do início desse processo, considerando a entrevista de 1948²²⁷, em que se fala sobre criar um evento nos moldes de Veneza, sabemos que Ciccillo tinha a ideia de realizar um “festival” com realização “projetada para 1951 ou para a ocasião em que fosse comemorado o quarto centenário da cidade, em 1954”. Tudo toma corpo um ano depois, sendo a representação do Brasil na XXV Bienal de Veneza abertamente utilizada como apoio concreto para o empreendimento em São Paulo. Que, por sua vez, poderia fazer parte das comemorações do quarto centenário da cidade.

Falamos numa “ideia” porque, se fosse algo efetivo na pauta de objetivos de Ciccillo, ele teria dado andamento ao longo de 1949. Também teria feito Yolanda conhecer seus planos, o que não ocorre, uma vez que ela relembra o espanto e o desconhecimento a respeito do evento. Se estava casada com Ciccillo desde 1947, mas só toma ciência do assunto em fins de 1950, fica patente que a realização da mostra não estava na lista de prioridades culturais do marido, que, nesse meio tempo, além do antigo MAM-SP, criou os outros empreendimentos já apontados, como o TBC e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, todos com a participação de Yolanda²²⁸.

Se refletirmos sobre a participação de Di Prete na formação da Bienal de São Paulo, fica evidente que não à toa a historiografia da arte brasileira tenha assumido como verdade o discurso de Ciccillo, que não inclui o artista. No entanto, é necessário problematizar a questão, considerando alguns aspectos. O primeiro deles é que, ao conhecer Ciccillo e lhe sugerir, em dezembro de 1949, a ideia da Bienal de São Paulo, Di Prete provavelmente fez com que o empresário percebesse quanto a iniciativa, na qual já havia pensado em 1948, poderia realmente ajudá-lo em sua projeção no cenário brasileiro. Além do quanto poderia realçar o protagonismo do seu recém-criado museu, colocando-o em posição de destaque em relação ao MASP.

Como vimos, a relação com Bardi era um tanto espinhosa²²⁹. Concretizar um projeto dessa envergadura, sob a égide da tradicionalíssima Bienal de Veneza, de fato situava o antigo

²²⁶ Correspondências consultadas no Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

²²⁷ MARTINS, Ibiapaba. Duas Entrevistas Oportunas, 1948.

²²⁸ MANTOAN, Marcos José. Yolanda Penteado: Gestão Dedicada à Arte Moderna, 2015, p. 105-109.

²²⁹ Não é demais recuperar o testemunho de Bardi sobre a formação do antigo MAM-SP e o seu fechamento: “chegou retornando de férias um aspirante a Mecenaz [Ciccillo] e nem bem tinham terminado os apertos de mão,

MAM-SP em lugar de destaque. Como aponta a entrevista de 1948, a data para realização era incerta, podendo ser 1951 ou 1954. É provável que Ciccillo a adiantou em vista da questão “Bardi e Chateaubriand”.

Bardi desdenhou o quanto pôde da iniciativa. Afirmava não visitá-la e descreditava-a como um “carro adiante dos bois, implantada macaqueando o regulamento elaborado em 1895 para a Bienal de Veneza”²³⁰.

Segundo Ciccillo, Chateaubriand também cogitava a ideia de realização de uma mostra como a bienal, mas de forma diversa:

Assis Chateaubriand havia fundado o Museu de Arte de São Paulo. Eu era muito amigo dele. Uma vez, convidou-me para almoçar na sede do velho Automóvel Clube, muito fechado, na época. Perguntou por que não nos juntávamos para realizar ali mesmo uma grande manifestação de arte, como eu pretendia fazer da bienal. Respondi-lhe que não. O que ele queria fazer para um grupo de iniciados e privilegiados, eu desejava fazer para o povo, para o homem da rua²³¹.

Di Prete procurou, portanto, operar na competição entre os dois museus e na briga de egos entre suas figuras²³².

O segundo aspecto é que, tomada a decisão de seguir em frente com a ideia, Ciccillo parece fazer uso daquele programa e regulamento preparados por Di Prete [Depoimento,

falou que pensava em fundar um museu. Entraram em campo os maquiavéis-mirins com a ideia matuta: obter um local no mesmo edifício do nascente MASP. Enviaram ao Poderoso [Chateaubriand] como embaixadora uma dama [Yolanda], que conseguiu persuadi-lo a ceder algumas salas do segundo andar do bloco posterior do prédio. Copiou imediatamente o nome de Museu de Arte, mas acrescentando-lhe aquele adjetivo ‘Moderna’, como o congênere de Nova York. Imitadas as instalações, decalcaram também o plano de trabalho, acrescentando-lhe um detalhe: o bar. [...] Depois o MAM, acabou laconicamente, num ato arbitrário próprio de senhor de engenho de 1790 [Ciccillo], avacalhando a ideia de museu ou, pelo menos, degradando-a a simples fato de crônica mundana” BARDI, P. M. Sodalício Com Assis Chateaubriand, 1982, p. 56-57.

²³⁰ BARDI, P. M., Sodalício com Assis Chateaubriand, 1982, p. 55. Há também uma entrevista de Bardi ao programa Roda Viva, em 1986, quando disse que teve “grande respeito e grande amizade com o Ciccillo Matarazzo”. Quando este lhe disse que lançava uma bienal de arte internacional, Bardi respondeu: “mas como o senhor pode lançar?”. Ciccillo retrucou que havia ido a Veneza, pegado o regulamento e o replicava. Por fim, Bardi afirma ter aconselhado: “o regulamento de Veneza é 1895, faça uma outra coisa, faça uma coisa diferente, faça uma coisa errada, mas que seja uma coisa original, uma coisa brasileira”.

²³¹ Depoimento de Ciccillo ao MIS, 8 de novembro de 1976. Também citado em: ALMEIDA, Fernando Azevedo. O Franciscano Ciccillo, 1976, p. 36-37.

²³² Dina Lopes Coelho, em depoimento a Liliana Mendes, afirmou que Ciccillo teve um único desafeto: Bardi. Disse ainda que Bardi apontava os “intrigantes Ciccillo e Danilo” e conclui “a Di Prete perseguiu quanto pôde” (Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo).

1976], entregue a ele provavelmente ainda no mês de dezembro de 1949²³³. De modo que a primeira divulgação da mostra aconteceria em janeiro do ano seguinte. O que ocorre depois é que Ciccillo exclui Di Prete dos trâmites formais do processo com o estrangeiro.

Nos testemunhos de Di Prete fica claro que ele desconhecia as articulações maiores feitas por Ciccillo em 1950, dando como certo o lançamento oficial do evento somente em janeiro de 1951, após a pressão da divulgação da mostra de Bardi. Ou seja, Di Prete acreditava realmente que seu empurrão havia sido essencial para a formação da Bienal de São Paulo.

Assumindo que Di Prete tenha “assoprado” a ideia a Ciccillo, para usar a expressão de Aracy Amaral²³⁴, ele foi posto de escanteio nas primeiras tratativas da execução, voltando a fazer parte do processo organizacional somente após a divulgação, em janeiro de 1951. É quando Ciccillo lhe pediu o orçamento da mostra. Vale lembrar, a esse propósito, que o valor de Di Prete é exatamente o informado por Ciccillo a Yolanda na carta de 18 de abril de 1951²³⁵: “5.000 Contos” ou “5 milhões”.

É fundamental refletir sobre o que Maria Bonomi fala sobre Di Prete²³⁶, tendo em vista a convivência estreita com seu “fratello”, como ela o chama, e outros artistas italianos, além de sua grande proximidade com Ciccillo e Yolanda. Bonomi se recorda que Di Prete, de fato muito próximo e caro a Ciccillo, era seu ajudante de campo, homem de “trincheira”, ainda que articulasse e se movimentasse muito bem entre seus vários contatos. No que concerne à relação com a Bienal de São Paulo, a artista conta que a contribuição se deu no sentido da formação, já que conhecia bem os meandros e organizava contatos para Ciccillo. Inclusive, ele circulava com o pessoal italiano na mostra, algo que Guimar Morelo, como vimos, também lembrou.

Bonomi conta que Di Prete trabalhava muito na execução e era quase um “mestre de obras” em contato com o secretário de Ciccillo na Itália, Renato Pacileo, e com Alberto Magnelli (1888-1971).

²³³ Um dado interessante sugere que o regulamento estava pronto há algum tempo: na primeira impressão do catálogo da mostra estão indicadas as datas. O regulamento das artes visuais é único com a data de dezembro de 1950. Os demais são de 1951: Exposição de Arquitetura: abril de 1951; Festival de Cinema: maio de 1951; Concurso de Composição Musical: agosto de 1951 (cf. catálogo I Bienal de São Paulo, 1951, p. 27-34).

²³⁴ AMARAL, Aracy. *Bienal ou da Impossibilidade de Reter o Tempo*, 2001-2002, p. 19.

²³⁵ PENTEADO, Yolanda. *Tudo em Cor-De-Rosa*, 1977, p. 181.

²³⁶ Depoimento de Maria Bonomi à autora em 15 de setembro de 2015.

O depoimento de Bonomi é significativo, pois valida a ideia de que Di Prete era acima de tudo um enorme colaborador, com o qual Ciccillo contava para a realização da empreitada no sentido mais prático.

Seria redundante discutir a importância e o pioneirismo de Ciccillo no contexto artístico brasileiro, unanimemente reconhecidos entre críticos, artistas e público, sobretudo com relação à Bienal de São Paulo. No entanto, ao recuperar as raízes desse evento, tem-se ainda mais clareza sobre o papel e a relevância das figuras envolvidas e dos desdobramentos que viriam a ocorrer em função da sua intrincada rede de relações. Isso significa que verificar os fatos narrados por Di Prete faz parte da história maior da fundação da Bienal de São Paulo e de como mais um personagem do circuito italiano influenciou, em alguma medida, o ambiente artístico brasileiro. Tal como fez Bardi com o MASP, Margherita Sarfatti com as primeiras aquisições italianas para o antigo MAM-SP e sua influência na crítica de arte no meio paulista, indicada na pesquisa de Ana Gonçalves Magalhães²³⁷.

É necessário, ainda, refletir sobre as motivações maiores de Ciccillo com essa empreitada. Nas cartas enviadas em torno de agosto de 1950 aos possíveis financiadores, Ciccillo explicava a grandiosidade da sua exposição, que também abarcaria vários eventos nas áreas de cinema e teatro, congressos, além de trazer um enorme crescimento turístico. Ao defender seu empreendimento, dizia:

não caberia na América, e sobretudo na América do Sul, um empreendimento visando os mesmos fins [daqueles da Biennale di Venezia]? Essa é a questão que se propôs a responder o Museu de Arte Moderna, que, desse modo, procurou reservar para São Paulo, por direito de prioridade que uma excepcional atividade artística confirma plenamente, posto equivalente ao de Veneza²³⁸.

Ciccillo ressaltaria ainda o empreendedorismo do Museu de Arte Moderna, que “conta com uma reputação segura nos meios internacionais de arte” para poder levar a cabo a realização da mostra, a qual organizou e “idealizou em boa hora”.

²³⁷ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Pintura Italiana do Entreguerras nas Coleções Matarazzo e as Origens do Acervo do Antigo MAM: Arte e Crítica de Arte entre Itália e Brasil*, 2015. Tese de livre-docência publicada sob o título *Classicismo Moderno: Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP*, 2016.

²³⁸ Carta à diretoria do Jockey Club de São Paulo, 11 de agosto de 1950. Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

Seus planos para a Bienal de São Paulo se efetivaram, o que certamente ajudou a alçar a sua própria figura a outro patamar no cenário artístico paulista, incluindo-se a presidência da Comissão para o IV Centenário de São Paulo. Alguns autores como José Carlos Durand comentam que Ciccillo dá a entender que os serviços prestados a São Paulo na comissão serviriam de credencial para uma candidatura a Prefeito da Cidade²³⁹. O próprio empresário, ainda que em tom de brincadeira, afirmou em 1976 que gostaria de ser prefeito da cidade, mas que havia um empecilho: estar velho²⁴⁰. Durand ainda sugere que Ciccillo tinha como objetivo desde sempre projetar sua família rica em dois espaços em que ela não tinha trunfos: a política e a cultura²⁴¹.

Ciccillo obteve êxito em estabelecer-se em outro patamar no meio paulista. E seu ato com a Bienal de São Paulo estava circunscrito num contexto político que não deve ser ignorado: aquele da Guerra Fria, com seus horizontes políticos, econômicos e até mesmo artísticos.

Ele sabia que implantar uma mostra como a italiana, a segunda a ser criada no mundo, em território de interesse dos Estados Unidos tinha seu peso. Os fatores de relação entre os dois países, ligados por “fortes vínculos de consanguinidade”, e o incentivo à imigração italiana pelo Acordo Comercial firmado em 1950 avalizavam a iniciativa. Assim, Ciccillo teve na concretização de uma bienal de modelo veneziano em São Paulo uma conquista não somente de maior poder em seu país, como expoente cultural e empresário, mas também junto aos Estados Unidos, que investiam pesadamente nessa briga, ainda que de forma mais ou menos velada, fazendo uso intenso do aparato cultural para assegurar a distância de possíveis influências esquerdistas²⁴², que haviam sido bem presentes na Itália²⁴³.

Vários artigos publicados na ocasião da abertura da Bienal²⁴⁴ criticavam a estreita colaboração entre Ciccillo e Nelson Rockefeller. Que era não somente proprietário da gigante petrolífera Standard Oil, mas também dirigente da Office of Inter-American Affairs, agência

²³⁹ DURAND, José Carlos. *Sociologia da Arte: Arte, Privilégio e Distinção*, 1989, p. 134. Não nos esqueçamos que Ciccillo seria Prefeito de Ubatuba entre 1964-1969.

²⁴⁰ Depoimento de Ciccillo ao MIS.

²⁴¹ DURAND, José Carlos. *Sociologia da Arte: Arte, Privilégio e Distinção*, 1989, p. 132-33.

²⁴² Para um aprofundamento na questão, leia: SAUNDERS, Frances Stonor. *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*, 2000.

²⁴³ Apesar do governo provisório italiano entre 1944 e 1947 contar com a participação de comunistas e socialistas e possuir uma força popular desses movimentos, os líderes conservadores conseguiram dominar a política e optar claramente pelo lado norte-americano, o que foi consolidado entre os anos 1940-1950 (cf. BERTONHA, João Fábio. *Os Italianos*, 2005, p. 175-176).

²⁴⁴ *Clipping* I Bienal de São Paulo. Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

ligada ao Departamento de Estado Norte-Americano, cuja função era estreitar os laços com a América do Sul²⁴⁵.

Ainda que não tenhamos localizado qualquer documento que indicasse traços da ação norte-americana no processo de criação da Bienal de São Paulo, a ideia de Ciccillo recebeu um enorme apoio²⁴⁶ e era entendida como de grande valor naquele momento para os Estados Unidos, assim como o nascimento do antigo MAM-SP poucos anos antes²⁴⁷. Segundo o estudioso Dalton Sala²⁴⁸, René d'Harnoncourt, diretor do MoMA de Nova York na época, ao deixar o Brasil, reafirmou aos representantes da imprensa toda sua admiração pela realização artística de que participou. E acrescentou: “sabemos agora poder contar, no terreno artístico, com colaboradores que se incluem entre os melhores que já conhecemos, seja pela sensibilidade artística, seja pela capacidade demonstrada de levar à prática uma empresa de vulto”²⁴⁹. Alambert e Canhête acreditam que havia uma dimensão ambígua no termo “colaborador”, pois provavelmente também se referia a algo mais extenso, já que os interesses de Ciccillo se cruzavam com aqueles de Rockefeller de intervenção cultural na América Latina²⁵⁰.

Em uma das correspondências enviadas a Pallucchini, Ciccillo expõe o acordo de cooperação e assistência que seu museu havia firmado com o MoMA de Nova York em outubro de 1950²⁵¹. Sua intenção era aproveitá-lo como ferramenta de pressão para convencer a Bienal de Veneza a auxiliá-lo no processo de implantação da sua bienal. Tal conduta evidencia que Ciccillo conhecia o território em que se movimentava e sabia usar o aparato cultural em plena Guerra Fria.

²⁴⁵ Sobre a atuação de Rockefeller no Brasil, veja-se: TOTA, Antonio Pedro. *O Amigo Americano: Nelson Rockefeller e o Brasil*, 2014. Ainda sobre o assunto, Rita Alves Oliveira aponta que dias antes da abertura da Bienal de São Paulo, Yolanda Penteado havia promovido um baile no Edifício Trianon com a intenção de arrecadar fundos para o evento do antigo MAM-SP. Na ocasião, os jornais deram destaque à imagem de Rockefeller enlaçado à anfitriã brasileira. Segundo a autora, a imagem simbolizava uma união de parceiros que surgia juntamente com uma nova etapa no desenvolvimento capitalista (OLIVEIRA, Rita Alves. *Bienal de São Paulo: Impacto na Cultura Brasileira*, 2001).

²⁴⁶ Sobre isso, veja: LIMA, Zueler R. M. A. *Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II: Assis Chateaubriand, the Museu de Arte de São Paulo (MASP) and the Museu de Arte Moderna (MAM)*, 2010.

²⁴⁷ A literatura sobre o assunto é vasta. Citamos apenas três publicações: LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*, 1999; MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Pintura Italiana do Entreguerras nas Coleções Matarazzo e as Origens do Acervo do Antigo MAM: Arte e Crítica de Arte entre Itália e Brasil*, 2015; BARROS, Regina Teixeira de. *Revisão de uma História: a Criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 2002.

²⁴⁸ SALA, Dalton. *Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo, 2001-2002*, p. 127.

²⁴⁹ René d'Harnoncourt apud SALA, Dalton. *Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo, 2001-2002*, p. 127.

²⁵⁰ ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyanna. *As Bienais de São Paulo: da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001)*, 2004, p. 48.

²⁵¹ Anexo à carta de Ciccillo a Rodolfo Pallucchini. *Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo*.

Com a criação de uma bienal em São Paulo, Ciccillo articulava de uma só vez os meios artístico, empresarial, político, tanto nacionais quanto internacionais, e colhia frutos importantes. Como, por exemplo, a presidência do IV Centenário de São Paulo e, em 1962, a convite de Rockefeller, a Comissão do Conselho Internacional do MoMA.

Por isso não condiz com a realidade aquela afirmação tão conhecida de Mário Pedrosa²⁵² de que a primeira Bienal de São Paulo havia sido “pura jogada de improvisação”, ajudada pela “sorte”, produto de momento. Segundo o crítico, após a segunda Guerra Mundial e o fim da ditadura, com o segundo surto de industrialização, tudo era importado: desde estruturas tecnológicas inteiras e formas de comércio mais complexas à Bienal de Veneza e às formas mais atrevidas das artes plásticas.

Se realmente importamos “a fórmula intacta da Bienal de Veneza”²⁵³, o fato se deve menos ao acaso de uma cega aplicação de modelo e mais às circunstâncias em que atuavam os agentes dessa história. Eles tinham planos bem delineados, sabiam onde queriam chegar no contexto brasileiro e quais alinhamentos eram necessários em escala internacional.

Recuperado o contexto de formação da Bienal de São Paulo, temos uma noção do espaço relevante, ainda que informal, ocupado por Di Prete entre poderes e interesses diversos, sobretudo aqueles relacionados à notoriedade de Ciccillo, Bardi e seus museus, o MASP e o antigo MAM-SP.

Di Prete se beneficiaria dessa inserção na medida em que fazia parte do corpo idealizador e executor da mostra, algo que permaneceria para sempre associado à sua presença no Brasil, além de projetar seu nome como pintor moderno em São Paulo. Assim consegue avançar com seu projeto de carreira no país, embora tenha enfrentado uma crítica cheia de reservas ou até mesmo intolerante à sua pintura e presença no meio, como veremos a seguir.

²⁵² PEDROSA, Mário. *A Bienal De Cá Para Lá*, 1976, p. 218.

²⁵³ PEDROSA, Mário. *A Bienal De Cá Para Lá*, 1976, p. 223.

2.1.2 A questão do 1º Prêmio de Pintura Nacional

Muito já se escreveu sobre o impacto da I Bienal de São Paulo²⁵⁴. As palavras da artista Maria Bonomi a resumem bem ao afirmar que: “[foi] basicamente o cerne divisor de águas da nossa vida artística”²⁵⁵. De fato, a mostra pioneira no pavilhão provisório do Trianon mobilizou o meio artístico e o público geral de maneira avassaladora, permitindo-lhes conhecer melhor a produção estrangeira, bem como apresentar nossa arte e iniciativa. Paul Klee (1879-1940), Giorgio Morandi (1890-1964), Alberto Magnelli, Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) e Fernand Léger (1881-1955) estavam presentes, entre outros grandes, e a sala suíça trazia a obra que seria a vedete desde a abertura, a Unidade Tripartida de Max Bill²⁵⁶. A audaciosa proposta de Ciccillo tomou corpo e foi bem sucedida. Isso não significa que não tenha havido críticas, problemas e movimentações contrárias, como a do arquiteto Vilanova Artigas, para quem a mostra era “expressão da decadência burguesa”. Houve também a recusa do Aparelho Cinecromático (1949) de Abraham Palatnik (1928-) pelo não enquadramento em nenhuma das categorias previstas no regulamento, embora tenha sido aceito depois.

É certo que a polêmica em torno da premiação de Di Prete com seus Limões²⁵⁷ (Figura 9) foi das mais retumbantes na mídia. Tanto que é ainda bastante lembrada na historiografia da arte no Brasil²⁵⁸, muito embora as possíveis razões para que o prêmio lhe fosse concedido não sejam discutidas em profundidade.

²⁵⁴ Já mencionamos algumas referências ao longo da tese, às quais acrescentamos: JONES, Caroline. *Anthropophagy in São Paulo's Cold War*, 2013; WHITELEGG, Isobel. *The Bienal Internacional de São Paulo: a Concise History, 1951-2014*, 2013.

²⁵⁵ BONOMI, Maria. *Bienal Sempre, 2001-2002*, p. 28.

²⁵⁶ Max Bill participa da delegação suíça como artista independente, e não como parte da representação oficial, como a historiografia de arte no Brasil geralmente dá a entender (LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. *Origens da Arte Concreta em São Paulo: uma História Contada pelas Obras*, 2016, p. 13).

²⁵⁷ O artista expôs três obras na mostra: Limões, Natureza Morta e Rua do Gasômetro (cf. catálogo I Bienal de São Paulo, 1951, p. 64).

²⁵⁸ Um exemplo recente é: COUTO, Maria de Fátima Morethy. 1951: Arte e Internacionalização: a I Bienal Internacional de São Paulo, 2017, p. 137 e seguintes.

Figura 9 – Danilo Di Prete. *Limões*. 1951.

A agitação e expectativa com relação à entrega dos prêmios eram enormes²⁵⁹. Quando foram anunciados, pouco depois da abertura²⁶⁰, e *Limões* surge como primeiro lugar de Pintura Nacional, inúmeros artigos de jornal e revista abordam a questão. Destes, citaremos apenas os que mais explicitam os debates do momento, ainda que alguns já tenham sido citados em outros estudos.

Yvonne Jean, em 23 de outubro, refere-se a ele como “a maior de todas as surpresas, [pois] ninguém poderia adivinhar esta decisão que, aliás, provoca, e com razão, muitas, muitas discussões”²⁶¹. Na mesma matéria, a autora esmiúça a questão:

a maioria dos prêmios parece ter sido escolhida com acerto. Alguns, entretanto, não podem deixar de provocar espanto, principalmente o primeiro prêmio de pintura brasileira, não porque Di Prete é um pintor ainda obscuro, o que seria, ao contrário, uma razão de regozijo, nem porque o quadro escolhido seja ruim, mas porque todos têm a impressão de que diversos outros dos nossos pintores o mereceriam antes.

²⁵⁹ Yvonne Jean reporta que “desde o dia em que evacuaram o Trianon e fecharam os portões de ferro para que o júri pudesse circular livremente nas seções, todos os nossos artistas esperavam ansiosamente as decisões dos ‘doze’ grandes. O primeiro prêmio de pintura é de cem mil cruzeiros, o primeiro prêmio de escultura também” (JEAN, Yvonne. O Júri e os Premiados da Bienal de São Paulo, 1951).

²⁶⁰ Artigos sobre o assunto no *Clipping* da I Bienal de São Paulo, Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo. Citamos, a título de exemplificação: Atribuídos os Prêmios da 1ª Bienal, 1951.

²⁶¹ JEAN, Yvonne. O Júri e os Premiados da Bienal de São Paulo, 1951.

Quirino Campofiorito fala da revolta dos artistas e reproduz a declaração do júri, que “na distribuição dos prêmios esforçou-se por consagrar esforços novos e sinceros”²⁶². Para o autor, a frase é uma tentativa de dar satisfação aos artistas, já que o júri internacional desprezou a linguagem brasileira bem “rica de vocábulos”, oferecendo o prêmio a um estrangeiro, “autor de obra insipiente, modesta imitação de abandonadas formas usadas em seu país, enquanto foram desprezados os grandes pintores brasileiros autênticos, indiscutíveis ‘pioneiros da arte moderna’”.

O jornal Hoje publica o texto Escândalo na Bienal²⁶³. Em tom abertamente polêmico, fala que os artistas participantes estavam descontentes com o “critério compadresco utilizado no julgamento”. Dizia ainda que uma corrente de artistas tiraria seu apoio da bienal com um abaixo-assinado, criticando o prêmio aos Limões, que “constituiu ato contra a arte e a vida da cultura no Brasil. [...] O responsável por esse movimento de repúdio é o Sr. Waldemar Cordeiro”. O autor conclui que, mesmo com todo o espetáculo, a mostra é “sepultada pelo escândalo das preterições, do apadrinhamento e do invencível ridículo”. Outro texto sobre o tal abaixo-assinado²⁶⁴ é publicado no Diário da Noite, em que se fala do inconformismo dos artistas e da falta de unidade no julgamento, estando o “critério de premiação para autores estrangeiros em franca contradição para os autores da representação nacional”. Para o autor, Limões não obedece

ao critério histórico e ainda menos ao método de julgamento estético que busca a “originalidade” [...], considerando que na premiação do “melhor quadro de autor nacional”, a maior responsabilidade coube aos membros brasileiros, os artistas abaixo-assinados, pelo bem da cultura e progresso da arte em nossa terra, solicitam uma explicação, em forma de debate a ser realizado no próprio recinto da Bienal.

Tal iniciativa tem por objetivo o diálogo “em torno de um problema de importância vital para a vida artística da Nação”²⁶⁵.

Walter Zanini, por sua vez, fala sobre as primeiras impressões da mostra, sublinhando a “falta de unidade” que se nota nas representações estrangeiras e na nacional. “Alguns prêmios chegaram a causar incontida revolta, como é o caso de Limões, quadro que possui

²⁶² CAMPOFIORITO, Quirino. Declaração do Júri da “Bienal”, 1951.

²⁶³ NETTO, Raul Azedo. Escândalo na Bienal, 1951.

²⁶⁴ Querem Debate Público no Recinto da Bienal, 1951.

²⁶⁵ Querem Debate Público no Recinto da Bienal, 1951.

características neoacadêmicas, e que ganha láureas numa exposição em que se confere um prêmio a Max Bill”²⁶⁶. Zanini discorre sobre os artistas que mereceriam uma análise mais detida e conclui: “este pequeno grupo, acrescido de alguns outros nomes, [...] contrasta com a falange dos neoacadêmicos, cujo passaporte na Bienal até hoje é coisa misteriosa”.

A questão é tratada de maneira ainda mais extrema por Ibiapaba Martins, para quem Di Prete, “um pintor recentemente chegado ao Brasil e que, parece-nos, não está ainda em condições de exprimir o que se faz em matéria de pintura no Brasil”, recebe um prêmio do qual não é merecedor. O autor é enfático ao afirmar que²⁶⁷

antes da inauguração da Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho houve por bem reunir diversos críticos de arte e com eles discutir alguns problemas referentes à organização da mostra. Diversas sugestões foram apresentadas então, algumas das quais aceitas pelos organizadores. Uma delas no entanto, talvez a mais importante, caiu no olvido (sic) e só agora, quando os prêmios já foram distribuídos, é que volta a insinuar-se no espírito de todos os possíveis descontentes. Por que não se discutir amplamente os critérios e objetivos dos organizadores da Bienal? [...] Ora, se tivesse havido um debate dessa natureza, possivelmente não teriam ocorrido certas surpresas.

Geraldo Ferraz, por sua vez, fala que o problema não era do Júri de Seleção, mas daquele de Premiação, que havia acertado em premiar Max Bill e “irremediavelmente naufragou” em sua falta de critério com relação a Di Prete:

trata-se de um pequeno quadro, mal pintado, sobre tela mal preparada, a tal ponto que nem se pode considerar o trabalho técnico do suporte da pintura destituído de interesse para a qualificação de pretensa obra de arte que não esteve, nem poderia estar, sequer, na sensibilidade do artista possível... Sobre essa tela que foi assim mal preparada, pois não sustenta a pintura, o óleo, [...] uma paleta incrível pela falta de limpeza da tinta, combinou alguns tons totalmente degradantes para o objetivo em vista. Não há em nenhum ponto dessa tela uma consciência plástica do problema dado, nem em referência à luminosidade verde que esteve talvez na sua intenção, nem em função da plasticidade intensiva e sintética de formas transparentes na sua acidez e na sua formulação gráfica. Desenho e colorido se consumiram em pura perda para uma negação inteira da pintura: o quadro de Di Prete é dos

²⁶⁶ ZANINI, Walter. Último Passeio pelos Salões da Bienal, 1951.

²⁶⁷ MARTINS, Ibiapaba. “Os Pintores, Testemunhas de seu Tempo” e a Bienal, 1951.

piores que a Bienal nos oferece, [...] trata-se de um erro palmar, cometido com uma irresponsabilidade sem classificação²⁶⁸.

Ele termina dizendo que a pintura brasileira, como um todo, não tinha nada a ver com essa falta de critério.

No Fanfulla, Patrícia Galvão sugere manipulação por parte de Ciccillo, que com a premiação de Di Prete “nos reservaria uma grande surpresa, que não seria prevista no seu comportamento de ‘snob’: o amesquinamento da pintura brasileira”²⁶⁹. Ela comenta ainda um artigo de O Estado de S. Paulo publicado em 25 de outubro de 1951, segundo o qual a decisão do júri havia surpreendido o próprio Ciccillo, apesar de sua estima pelo premiado. Para a autora, Ciccillo não devia levar tão longe as suas ambições:

há explicação para tudo [...], mas não há explicação para a surpresa do Sr. Matarazzo. Preferimos inverter os dados do problema, e achar que ele quis surpreender, desagradavelmente, os brasileiros e estrangeiros que pintam no Brasil, com a atribuição daquele prêmio.

Décio Pignatari também falaria sobre isso em 2001, num projeto de revisão dos 50 anos de Bienal de São Paulo. Ele lembra que o discurso inaugural de Ciccillo foi um evento estranho de

derrisão e desprezo: a intelligentsia paulista, drincando no salão, rindo e conversando, sequer o ouviu²⁷⁰. Ele se vingaria, longa e metodicamente. Para começar, fez com que se desse o primeiro prêmio de pintura nacional a um quadro medíocre intitulado “Limões”, de um quase desconhecido ilustrador de folhinhas, chamado Danilo Di Prete²⁷¹.

Em suma, deve ter sido um choque, sobretudo porque os artistas provavelmente imaginavam que o vencedor nacional seria algum artista moderno com sucesso há tempos,

²⁶⁸ FERRAZ, Geraldo. II – Os Pintores Admitidos pelo Júri, 1951.

²⁶⁹ GALVÃO, Patrícia. Considerações sobre a Bienal e os Limões do Primeiro Prêmio, 1951.

²⁷⁰ Na esteira dessa afirmação, o repórter Joel Silveira, em artigo em 1943, situou os “grã-finos” de São Paulo em três diferentes grupos: 1) dos quatrocentões, que eram os “grã-finos de pedigree”; 2) dos italianos ricos, donos de empresas bem-sucedidas, que “têm olhos derramados sobre a gente de pedigree”; 3) do “estribo e do penacho”, formado por médicos de Barretos e comerciantes de Bauri (SILVEIRA, Joel. Grã-finos em SP, 1943).

²⁷¹ PIGNATARI, Décio. Desvio Para o Concreto, 2001.

como Portinari ou Di Cavalcanti. Este último, em carta de 7 de fevereiro de 1951 a Ciccillo²⁷², incluiu um “PS” às margens da folha, sugerindo: “pode me inscrever [na Bienal]. Enviarei três quadros novos. Que tal a sugestão de um prêmio para a alma(?)²⁷³ total do pintor?” Ou seja, Di Cavalcanti não se fez de rogado em pedir a láurea, ainda que na entrevista concedida antes da abertura da mostra, quando questionado a respeito da possibilidade de ganhar o prêmio, disse:

nunca pensei em ser premiado, meu amigo, nem acho que um prêmio signifique muita coisa na alma de um artista. Entretanto, é louvável que os prêmios da Bienal sejam em dinheiro por representar um grande auxílio ao trabalho dos artistas plásticos²⁷⁴.

Outro que esperava receber um prêmio na mostra era José Antonio da Silva (1909-1996); ele reclamou com Carlos Pinto Alves por meio de correspondência quando os nomes escolhidos foram divulgados²⁷⁵. Certamente poderíamos incluir vários outros artistas que tiveram sua expectativa frustrada. A situação era de abalo e perturbação. Se de início a notícia havia alegrado Di Prete, que acreditava ter seu nome alçado ao panteão dos artistas do país, o efeito se inverteu.

²⁷² Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo – Pasta I Bienal de São Paulo.

²⁷³ Esta palavra não está legível, no entanto, acredita-se que seja “alma” pela semelhança da escrita e em função do vocabulário empregado pelo artista na entrevista citada a seguir.

²⁷⁴ Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo – *Clipping* I Bienal de São Paulo. Data e jornal desconhecidos.

²⁷⁵ Carlos Pinto Alves escreve ao artista em 26 de outubro de 1951, respondendo a uma carta anterior: “Moussia e eu também ficamos muito tristes por você não ter recebido nenhum prêmio na Bienal” (Arquivo MAC USP. Correspondências de 1951 em CJAS 001/004).

Figura 10 – Premiação do artista na I Bienal de SP.

2.1.3 O meio artístico: 1930-40

Pensemos agora no quadro artístico brasileiro que vinha se constituindo nos anos 1930 e 1940 para compreender melhor as questões em voga quando o júri decidiu sobre a seleção e a premiação da I Bienal de São Paulo. Primeiramente há um entendimento da produção dos “modernistas de 1922” e uma absorção por parte do Estado de algumas de suas produções e artistas. Como indica Ana Paula Simioni, durante o Estado Novo de Vargas havia uma forte preocupação de que a arte, a cultura e a educação ajudassem na promoção da integração nacional por meio de símbolos, e justamente o modernismo alcança um papel fundamental, sobretudo nas figuras de Oscar Niemeyer (1907-2012) e Portinari²⁷⁶. Tadeu Chiarelli, também recorda que os protagonistas do modernismo, que na década de 1920 estavam à margem da oficialidade brasileira, nos anos 1930, diferentemente, recebiam encomendas oficiais por parte do governo federal²⁷⁷. O autor reforça que, com a II Guerra Mundial, a “ameaça da arte

²⁷⁶ SIMIONI, Ana Paula. *Modernismo no Brasil: Campo de Disputas*, 2014, p. 254 e seguintes. Adotamos o critério apresentado pela estudiosa no que diz respeito à localização e o momento em que tem início o Modernismo: “teria ocorrido em São Paulo, palco da Semana de Arte Moderna de 22, da publicação de Klaxon e dos textos dos modernistas publicados na imprensa local.” (p. 235-236).

²⁷⁷ CHIARELLI, Tadeu. *Naturalismo, Regionalismo e Retorno à Ordem no Ocaso do Modernismo Brasileiro*, 2012, p. 35.

abstrata” era latente em território brasileiro, e alguns críticos como Mário de Andrade, no intuito de proteger a “arte brasileira moderna”, valorizavam o “assunto” na arte, ainda que se mantendo atentos às questões formais²⁷⁸. Durante os anos 1940, esses críticos fariam uma reflexão sobre a arte brasileira, suas peculiaridades, a cor local e o regionalismo na pintura.

Sônia Salzstein chama os anos 1940 de “tempos de ruminação”²⁷⁹ e afirma que, apesar de geralmente se considerar o decênio como entressafra pós-Modernismo e pré-tendências construtivas, fez-se à época uma crítica sóbria e paciente dos conteúdos ideológicos do Modernismo²⁸⁰.

Além disso, é importante lembrar da presença dos artistas do Grupo Santa Helena²⁸¹ nesses mesmos anos. Em linhas gerais, pode-se dizer que trabalhavam de forma recorrente o motivo da paisagem, da natureza-morta e da figura humana popular²⁸², por meio de um acurado desenho e forma, sem dar espaço às linguagens das vanguardas europeias do início do século XX. Esses artistas eram, nas palavras de Walter Zanini, interrelacionadores de modernidade e tradição, “conduzidos por severa disciplina ética e estética [...] movidos pelo desejo de recuperação da cultura artesanal e regidos pelas puras razões de sensibilidade”²⁸³.

Aracy Amaral aponta que, no final dos anos 1940, uma “nova fornada” de artistas surgiu com duas mostras emblemáticas: Quatro Novíssimos, no Rio de Janeiro, e Dezenove Pintores, em São Paulo. Nesta última, em especial, não se via preocupação com dar continuidade às poéticas da Família Artística Paulista ou do grupo Santa Helena, e sim com a questão social e a poética expressionista²⁸⁴. Annateresa Fabris retoma o texto de Rubem Navarra, *Iniciação à Pintura Brasileira Contemporânea*, de 1945, para lembrar que nesses anos havia uma tomada de posição por parte de artistas e críticos alinhados à causa do Modernismo contra a abstração. Para a autora, o texto de Navarra representava bem esse sentimento ao

²⁷⁸ CHIARELLI, Tadeu. *Naturalismo, Regionalismo e Retorno à Ordem no Ocaso do Modernismo Brasileiro*, 2012, p. 44.

²⁷⁹ SALZSTEIN, Sônia. *Ruptura e Continuidade no Modernismo Brasileiro*, 2003, p. 146.

²⁸⁰ SALZSTEIN, Sônia. *Ruptura e Continuidade no Modernismo Brasileiro*, 2003, p. 152.

²⁸¹ Formado por: Francisco Rebolão Gonsales, Humberto Rosa, Aldo Bonadei, Mário Zanini, Fulvio Pennacchi, Clovis Graciano, Alfredo Volpi e Alfredo Rizzotti (1909-1972). Como se sabe, o grupo foi formado a partir de 1934 por alguns artistas que tinham transformado salas do Palacete Santa Helena (na antiga Praça da Sé) em ateliês, cuja intenção inicial não era a de formação de um grupo organizado. No entanto, a convivência entre eles, a busca por uma pintura de “artesão”, com forte preocupação com o ofício, fizeram com que se aproximassem e que suas atividades em conjunto se configurassem como as de um grupo, tendo a ação da crítica de arte contribuído fortemente para isso. Para um panorama de sua produção, veja-se a publicação: ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas Décadas 1930-1940: o Grupo Santa Helena*, 1991.

²⁸² ZANINI, Walter. *O Grupo Santa Helena e a Presença do Artista Proletário*, 1995, p. 103-108.

²⁸³ ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas Décadas 1930-1940: o Grupo Santa Helena*, 1991, p. 160.

²⁸⁴ AMARAL, Aracy. *Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira: 1930-1970*, 2003, p. 131-132. Ainda sobre essa mostra, há uma aprofundada discussão em: AVELAR, Ana Cândida de. *A Raiz Emocional: Arte Brasileira na Crítica de Lourival Gomes Machado*, 2014, p. 29-37.

afirmar que a “qualidade” da produção dependia menos do assunto e mais a presença de uma “atmosfera brasileira” que falasse da terra, do povo, da tradição humana, do cenário social, das luzes e cores dos trópicos²⁸⁵. Mesmo com esses preceitos em vista é importante lembrar do impacto causado pela II Exposição de Pintura Francesa na Prestes Maia, em São Paulo, 1945, na qual expuseram abstratos líricos como Edouard Pignon (1905-1993), Jean Le Moal (1909-2007), Jean Bazaine (1904-2001), como sugere Lisbeth Rebollo²⁸⁶.

É no final dos anos 1940 que se instaura o debate Abstracionismo *versus* Figurativismo, geralmente citando-se como marco inicial a mostra de inauguração do antigo MAM-SP, intitulada Do Figurativismo ao Abstracionismo, organizada pelo então diretor do museu, o belga Léon Degand.

Aracy Amaral afirma que o confronto teria se dado por conta da politização do meio artístico em função da abertura propiciada pela redemocratização do país após a queda de Getúlio Vargas. E que seria, na verdade, reflexo de duas posturas em permanente combate ou alternância na América Latina, a do nacionalismo *versus* o internacionalismo²⁸⁷. Ainda segundo a autora, a conferência de Di Cavalcanti no antigo MAM-SP, em 1948, publicada sob o título Realismo e Abstracionismo, foi talvez o estopim da polêmica²⁸⁸. Aracy esclarece as diferentes posições dentro do Figurativismo entre o final dos anos 1940 e o início dos anos 1950²⁸⁹: uma figuração comprometida com a realidade, mas livre de dirigismos estalinistas (como em Mário Gruber); os figurativos longe de arregimentação convencional dos partidos de esquerda (como Lívio Abramo); os que trabalham a partir do Realismo Socialista, seguindo as diretrizes soviéticas (como Carlos Scliar); os que se mantêm independentes, embora rejeitem o Abstracionismo e afirmem a importância de uma arte “nacional” (como Portinari e Di Cavalcanti); os que se mantêm na figuração por princípio e mesmo por fidelidade à sua formação profissional (como Lasar Segall).

Dado esse brevíssimo panorama, podemos voltar aos critérios que pautaram as escolhas do júri de seleção de obras da representação brasileira na I Bienal de São Paulo, de modo a entender o que de fato foi exposto, antes mesmo de discutir a premiação. São dois momentos diversos: o primeiro, de escolhas entre as 1300 obras recebidas; o segundo, de eleição daquela que representasse a produção artística “mais atual” no país.

²⁸⁵ FABRIS, Annateresa. Realismo Versus Formalismo: Um Debate Ideológico, 2010, p. 319-320.

²⁸⁶ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. As Bienais e a Abstração: a Década de 1950, 2004.

²⁸⁷ Aracy. Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira: 1930-1970, 2003, p. 229-230.

²⁸⁸ Aracy. Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira: 1930-1970, 2003, p. 232.

²⁸⁹ Aracy. Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira: 1930-1970, 2003, p. 239.

Sobre o primeiro momento, no catálogo explica-se que, salvo algumas exceções, as escolhas foram feitas em unanimidade²⁹⁰ por um grupo composto pelo presidente da Bienal de São Paulo ou alguém designado por ele²⁹¹, dois membros escolhidos pelos artistas concorrentes e dois membros escolhidos pelo museu²⁹². Os responsáveis foram, afinal: Ciccillo, Tomás Santa Rosa (1909-1956) e Quirino Campofiorito (ambos eleitos pelos artistas), Luis Martins e Clovis Graciano (1907-1988), indicados pelo antigo MAM-SP²⁹³.

Lourival Gomes Machado, diretor artístico da mostra, chamou atenção para a árdua tarefa do grupo. Se a seleção não representasse “um panorama da arte moderna brasileira, algo quase impossível num conjunto provido da apresentação espontânea de trabalhos em número limitado, não se lhe negará o caráter de amostra representativa do que se produz hoje no Brasil”²⁹⁴. Ele também explicou que, ao lado desses artistas, havia oito convidados para se apresentarem em salas especiais (escolhidos por já terem chamado a atenção da crítica estrangeira): Portinari, Segall, Di Cavalcanti, Brecheret, Bruno Giorgi, Maria Martins (1894-1973), Oswald Goeldi (1895-1961) e Lívio Abramo (1903-1993). Para as edições futuras, a proposta era que esses convites tivessem caráter rotativo.

Além dessas individuais, que glorificavam especialmente pintores já consagrados no meio artístico, a representação brasileira trazia um conjunto bastante heterogêneo de criações. Nomes associados ao movimento modernista, como os de Anita Malfatti (1889-1964) e Tarsila do Amaral; do já extinto grupo Santa Helena, como Mario Zanini, Bonadei, Rebolo, Pennacchi e Volpi; da também extinta Família Artística Paulista, como Rossi Osir, Vittorio Gobbis (1894-1968) e Waldemar da Costa; dos abstratos concretos Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto (1924-2003), Lothar Charoux (1912-1987), Anatol Wladyslaw; dos primitivos Heitor dos Prazeres (1898-1966) e José Antonio da Silva. Além de outros como Iberê Camargo (1914-1994), Guignard, Milton Dacosta (1915-1988), José Pancetti (1902-1958), Carlos Prado (1908-1992), Flávio de Carvalho (1899-1973), Antonio Gomide (1895-1967), Antonio Bandeira (1922-1967), Carybé (1911-1997), Lula Cardoso Ayres (1910-1987), Roberto Burle Marx (1909-1994) e Yolanda Mohalyi (1909-1978). Se eles são bastante representativos, há vários outros pouco ou nada conhecidos hoje em dia. Das linguagens dessa constelação de 305 trabalhos, excluindo-se o conjunto de obras abstratas, a grande maioria era

²⁹⁰ I Bienal de São Paulo, 1951, p. 46.

²⁹¹ Este deveria se manter na “posição de simples fiel da balança”, intervindo apenas nos “poucos momentos de irresolução” (MACHADO, Lourival Gomes. I Bienal de São Paulo, 1951, p. 17).

²⁹² I Bienal de São Paulo, 1951, p. 26.

²⁹³ I Bienal de São Paulo, 1951, p. 46.

²⁹⁴ MACHADO, Lourival Gomes. I Bienal de São Paulo, 1951.

de tendência figurativa, cujos assuntos estavam circunscritos em retratos, autorretratos, naturezas-mortas e paisagens²⁹⁵.

Se formavam mesmo um panorama da arte brasileira, o fato de coexistirem com as salas especiais poderia sugerir uma narrativa sobre as origens da nossa produção moderna e seus desdobramentos. Ou, ainda, sobre as tendências em oposição a ela. Como Tadeu Chiarelli esclarece, as exposições entre o final dos anos 1940 e o início dos 1950, em São Paulo, explicitavam a constante oscilação do Modernismo, fosse pela via da preocupação com a “atualização” internacional, fosse pela busca de uma arte com índices claros de brasilidade. Justamente pelo caráter das salas especiais, podemos imaginar que a bienal apostava mais na segunda via²⁹⁶.

É plausível supor que a seleção de obras para a representação geral do país tivesse carregado essa mesma preocupação, ainda que não imposta, mas subjacente, procurando-se fazer um tributo aos grandes mestres ao mesmo tempo em que trazia certa abertura ao novo, ou seja, às tendências abstratas.

A postura do júri poderia corroborar com isso. Basta pensar: na pintura figurativa produzida por Graciano, praticada anteriormente com os artistas do Santa Helena a partir de uma estética expressionista²⁹⁷; na produção de Quirino Campofiorito e em sua crítica de arte, na qual defendia o figurativismo contra a entrada da arte abstrata²⁹⁸; ou em Tomás Santa Rosa, também pintor figurativo, como veremos adiante. O único membro que parecia desconfiar de posturas extremistas era Luís Martins, como se percebe pelas crônicas publicadas em O Estado de S. Paulo²⁹⁹. É ele quem oferece testemunho sobre a experiência como jurado, no calor da hora³⁰⁰:

dentro de pouco será conhecida a relação dos trabalhos aceitos à I Bienal de Artes Plásticas de São Paulo. E, por todo este vasto Brasil, haverá choro e ranger de dentes. Será necessário que os artistas recusados tenham espírito

²⁹⁵ A visualização das obras foi possível pela lista fornecida pelo Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

²⁹⁶ CHIARELLI, Tadeu. Arte em São Paulo e o Núcleo Modernista da Coleção, 2003, p. 82-83.

²⁹⁷ Sobre esse aspecto de sua produção, veja o catálogo Clóvis Graciano: Acervo, Exposição e Comentários, 1985.

²⁹⁸ Quirino trabalhou como pintor, cartunista, escritor, professor e crítico de arte. Sua crítica de arte é confrontada com a de Pedrosa na pesquisa: CAMPOS, Beatriz Pinheiro de. Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa: Entre a Figuração e a Abstração. A Crítica de Arte e o Surgimento da Arte Abstrata no Brasil (1940 a 1960), 2014, p. 113 e seguintes.

²⁹⁹ MARTINS, Luís. Os Mitos do Modernismo, 2009, p. 340-342.

³⁰⁰ MARTINS, Luís. Reflexões de um Membro do Júri, 2009, p. 354-355.

esportivo e procurem compreender as dificuldades do júri de seleção. Pessoalmente, sou de opinião que, uma vez terminada a sua tarefa, deveria o júri explicar publicamente o critério que, tanto quanto possível, procurou adotar. Tendo mesmo que eliminar muito, preferiu conservar os trabalhos que, além das qualidades artísticas intrínsecas que possuem, representassem, de uma forma ou de outra, uma suma do que de mais característico se vem fazendo em arte moderna, no Brasil. [...] Ai da comissão de seleção!

Partindo agora ao segundo momento, ou seja, ao júri de premiação, vemos que seus membros eram: Emile Langui (Bélgica); Eric Newton (Inglaterra); Jan Van As (Holanda); Jacques Lassaine (França); Jorge Romero Brest (Argentina); Marco Valsecchi (Itália); René d'Harnoncourt (Estados Unidos); Wolfgang Pfeiffer (Alemanha); Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet e Tomás Santa Rosa (Brasil)³⁰¹. Embora o catálogo da mostra indicasse que a premiação deveria ser feita pelo diretor artístico do museu, o mais votado dos dois membros do júri de seleção escolhido pelos artistas e, no mínimo, três nomes da crítica de arte internacional nomeados pela bienal, o que aparece na mídia é que a decisão final dos prêmios brasileiros foi tomada pelos membros de mesma nacionalidade³⁰². Isso posto, é necessário discutir mais detidamente suas escolhas e defesas.

Começemos por Sérgio Milliet, dito “homem ponte”³⁰³, por sua presença junto à geração modernista e as subseqüentes, que já tinha um prestigioso lugar na crítica de arte no Brasil à época da Bienal de São Paulo³⁰⁴. Desde os anos 1930 sua contribuição com as artes era intensa, do grupo Santa Helena àqueles que frequentaram a Escola Profissional Masculina ou o Liceu de Artes e Ofícios³⁰⁵. Quanto aos primeiros, tinha-lhes em maior consideração, sempre clara em seus escritos³⁰⁶.

No livro *Pintura Moderna*, de 1938, além de lançar a ideia de criação de um museu público de arte moderna para a educação para a arte, Milliet faz um paralelo entre o II Salão de Maio e o Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, tecendo elogiosos comentários a Bonadei, Rebollo, Volpi e Graciano e mais duros à experiência abstracionista, sem apontar um

³⁰¹ I Bienal de São Paulo, 1951, p. 26.

³⁰² Cf. artigos no *clipping* do Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

³⁰³ MARTINS, Luís. De Ontem, de Hoje, de Sempre, 1966 apud SPINELLI, João. Sérgio Milliet, o Idealizador de Museus de Arte Moderna, 2004, p. 56.

³⁰⁴ Lisbeth Rebollo discute detidamente sua formação na Suíça, o contato e participação na Semana de Arte Moderna, o retorno à Europa e por fim sua atuação no Brasil como crítico de arte, professor, fundador da Seção de Arte na Biblioteca Municipal e incansável articulador de instituições voltadas à arte moderna, além de ser um dos fundadores e o primeiro presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, criada em 1949 (cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Sérgio Milliet, Crítico de Arte, 1992).

³⁰⁵ Tais como Marcelo Grassmann, Luís Sacilotto, Flávio Shiró (1928-) e Lothar Charoux, entre outros.

³⁰⁶ Como vemos, por exemplo, em: MILLIET, Sérgio. *Pintura Moderna*, 1940.

artista específico. Quatro anos depois³⁰⁷, propôs um modelo explicativo até o advento da arte moderna, quando seriam alternados períodos de clímax e de transição que têm relação direta com o grau de comunicabilidade das obras com o público. Além desse modelo didático, Milliet avaliou em que ponto estava a arte da época, quais caminhos seguiria, sem deixar de fazer certa crítica às tendências dadaístas, surrealistas e abstracionistas.

Essa posição de ressalva com o abstracionismo, no entanto, ficaria menos aguda no final dos anos 1940, como vemos na mostra inaugural do antigo MAM-SP, quando afirmou não ser partidário da arte abstracionista ou entusiasta cego do Realismo nem de qualquer outra tendência. Em suas palavras, “o que importa sempre, acima das pesquisas, das modas, das doutrinas é a realização artística”³⁰⁸.

Sobre a palestra de Di Cavalcanti em 1948, Milliet disse que apesar da “luta por um ideal respeitável” por parte do artista, o “futuro da pintura” viria à “nossa revelia”. Ele próprio não estava “longe de desejar a mesma coisa, muito embora descubra no bom abstracionismo um encanto intelectual nada desprezível”³⁰⁹.

Nos embates via mídia impressa, o crítico se posicionaria de maneira mais neutra, colocando-se contrário a qualquer postura exclusivista, mas sofreria ataques dos defensores de ambas vertentes justamente por sua falta de definição, que renderia mal entendidos³¹⁰. Esses debates acalorados deviam ocupá-lo bastante, como demonstra um texto publicado em novembro de 1951 em que explicitava sua indignação a tanta “belicosidade” na mesa redonda organizada pelo Clube dos Artistas³¹¹:

parece incrível que gente de espírito se digladie por tão pouco e que os eruditos de São Paulo não saibam ainda que uma pintura, qualquer que seja, com assunto ou sem ele, figurativa ou não, só se julga – esteticamente – pelos seus elementos abstratos (linhas, ritmos, cores, volumes, equilíbrios, etc.). [...] A meu ver é um erro imperdoável opor-se o abstracionismo ao figurativismo do ponto de vista do valor estético, porque não é por esse motivo que se colocam em antagonismo, mas sim e tão somente pelo que em determinado momento histórico pôde impor uma ou outra concepção.

³⁰⁷ MILLIET, Sérgio. *Marginalidade da Pintura Moderna*, 1942. Para uma discussão aprofundada desse texto, veja: SANTANA, Naum Simão. *O Crítico e o Trágico: a Morte da Arte Moderna em Sérgio Milliet*, 2009.

³⁰⁸ MILLIET, Sérgio. *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, 1949, p. 19-21.

³⁰⁹ MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*, 1948, p. 138-140.

³¹⁰ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, Crítico de Arte*, 1992, p. 90-98.

³¹¹ MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*, 1951, p. 124.

Se Milliet não aceitava a pintura abstrata, para ele mero exercício a comprometer a integridade da obra e atrapalhar sua comunicabilidade³¹², está claro que a partir do final dos anos 1940 parecia aberto à discussão. Em suas palavras: “como não sou nem abstracionista, nem figurativista e vejo em ambas as tendências soluções admiráveis e realizações medíocres, prefiro conservar a liberdade de opinar, comentar ou divagar, segundo as qualidades e sugestões do que for exibido”³¹³. A única coisa que parecia pesar-lhe negativamente com relação ao abstracionismo é que abria uma brecha à infundável exploração de fórmulas plásticas³¹⁴.

De todo modo, procurou se colocar receptivo às pesquisas, compreendendo o contexto em que foram realizadas. Seu papel como crítico tinha na dúvida um ponto de apoio, sendo esta quase “um método de trabalho”, como bem aponta Lisbeth Rebollo Gonçalves. Justamente por isso não via o papel de crítico como o de um “juiz”³¹⁵ rejeitador ou aclamador de produções. Um aspecto importante de sua ação era estar ao lado do autor na apreciação da obra, e não do público, pois era fundamental conhecer as intenções do artista³¹⁶.

Quanto à produção nacional *versus* a internacional, Milliet se preocupava com a absorção de certas tendências de fora e como elas poderiam comprometer nossa produção. Um texto publicado por ocasião da I Bienal de São Paulo dá o tom: “este certame servirá como escola e fonte de informação para os artistas brasileiros. [...] Temos de alcançar uma expressão nossa, de nosso momento, de nossa gente, aproveitar as lições do velho mundo”³¹⁷. Quer dizer, ele via como oportunidade de “aproveitar as lições”, mas não tomá-las indistintamente.

O outro membro do júri, Tomás Santa Rosa, possuía formação mais heterogênea. Além de pintar, ilustrar e escrever crítica de arte, trabalhou como programador visual, fundou o jornal *A Manhã*³¹⁸ e realizou cenografia para teatro. Segundo seus escritos do final dos anos 1930, acreditava que o futuro da arte nacional e internacional estava relacionado à tradição e

³¹² CANDIDO, Antonio. Sérgio Milliet, o Crítico, 2004, p. 31.

³¹³ MILLIET, Sérgio. Reflexões Inatuais, 1948 apud GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Sérgio Milliet: a Epistemologia do Discurso e a Práxis da Crítica, 2004, p. 83.

³¹⁴ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Sérgio Milliet, Crítico de Arte, 1992, p. 91.

³¹⁵ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Sérgio Milliet, Crítico de Arte, 1992, p. 136.

³¹⁶ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Sérgio Milliet, Crítico de Arte, 1992, p. 137.

³¹⁷ À margem da I Bienal, 1951 apud GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Sérgio Milliet, Crítico de Arte, 1992, p. 91.

³¹⁸ Com Jorge Lacerda, em 1945, onde escreveu artigos, criou ilustrações e vinhetas (cf. BARSANTE, Cássio Emmanuel. Santa Rosa em Cena, 1982, p. 13).

sua pintura³¹⁹. Ele reafirmaria, nos decênios seguintes, que todo artista, “para merecer tal nome, precisa dominar os mínimos segredos artesanais do gênero que cultiva”³²⁰. O que contava mais, para ele, era o domínio do metiê.

Quanto à linguagem plástica empregada em suas criações, acumulou experiência em alguns caminhos: do Realismo à metafísica, do Cubismo ao abstracionismo. Testou “com a maior seriedade a experiência do abstrato, [...] mais como uma disciplina do conhecimento, uma tomada de contato com a nova técnica”³²¹. Mas, de acordo com a biografia escrita por Cássio Emmanuel Barsante, Santa Rosa teve no figurativismo “sua maior preocupação e a própria razão da sua existência como pintor”³²². Ele sempre considerou Portinari seu mestre³²³. Na época da Bienal de São Paulo, ainda que suas pinturas fossem figurativas, acreditava no embate entre as duas tendências; elas poderiam perfeitamente coexistir no conceito mais amplo da variedade plástica, a partir do domínio do metiê. O único problema era que “nem no abstracionismo, nem na arte figurativa, nós temos dado soluções nossas”³²⁴.

O terceiro membro do júri, Lourival Gomes Machado, que seria um dos maiores defensores do informalismo a partir do final dos anos 1950, havia antes se debruçado sobre o Barroco mineiro e o Modernismo brasileiro. Desde os anos 1940 valorizava os artistas que trabalhavam o figurativo a partir de um tratamento mais expressionista, como Clóvis Graciano na época do Santa Helena³²⁵ e, no âmbito do Modernismo, Lasar Segall. A abstração só apareceria com força em sua crítica posteriormente. Apesar de ter escrito pouco na época da I Bienal de São Paulo³²⁶, de acordo com Ana Cândida de Avelar, sua crítica, orientada ao figurativismo e mais tarde ao abstracionismo, se pautava então, assim como a de Mário de Andrade, na busca de uma arte tipicamente brasileira – embora essa ideia adquirisse contornos diferentes para cada um deles³²⁷.

³¹⁹ ROSA, Tomás Santa. *Algumas Influências na Arte do Brasil, 1939* apud CHIARELLI, Tadeu. *Naturalismo, Regionalismo e Retorno à Ordem no Caso do Modernismo Brasileiro*, 1996, p. 44-48.

³²⁰ BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Santa Rosa em Cena*, 1982, p. 10.

³²¹ BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Santa Rosa em Cena*, 1982, p. 108.

³²² BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Santa Rosa em Cena*, 1982, p. 114.

³²³ BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Santa Rosa em Cena*, 1982, p. 12.

³²⁴ BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Santa Rosa em Cena*, 1982, p. 113. Santa Rosa devia estar atento e experimentando a tendência abstrata à época da bienal, uma vez que a capa do catálogo é de sua autoria.

³²⁵ AVELAR, Ana Cândida de. *A Raiz Emocional: Arte Brasileira na Crítica de Lourival Gomes Machado*, 2014.

³²⁶ AVELAR, Ana Cândida de. *A Raiz Emocional: Arte Brasileira na Crítica de Lourival Gomes Machado*, 2014, p. 13.

³²⁷ AVELAR, Ana Cândida de. *A Raiz Emocional: Arte Brasileira na Crítica de Lourival Gomes Machado*, 2014, p. 17). Tadeu Chiarelli explica que o crítico Mário de Andrade buscava uma arte de fixação nacional e que “o modernismo brasileiro entendeu aquela necessidade de estabilização como sendo a criação de uma arte nacional. E seria justamente nesse desejo de estabelecimento de uma arte típica que residiria o substrato da

Ou seja, uma preocupação comum aos três jurados era a produção de uma arte que, apesar do contato com as linguagens estrangeiras e do benefício que se pudesse extrair delas, carregasse a essência brasileira e demonstrasse o domínio do metiê sem, no entanto, parecer “acadêmica”.

É possível que Limões coubesse em tal discurso? E, em um contexto mais amplo, será que se adequava às propostas daquele evento?

As três pinturas de Di Prete passariam pelo crivo do júri de seleção por não serem “acadêmicas” e por apresentarem questões em pauta no meio artístico. Porém, dentre todas da representação brasileira, é difícil imaginar que uma delas fosse premiada.

Um ponto imediato a seu favor é que Limões nadava nas águas seguras do figurativismo, apoiado em maior ou menor medida pelos três críticos – basta ver os pintores escolhidos para as salas especiais. Ao mesmo tempo, trazia algo de “inovador” em termos de linguagem, se confrontado com diversas obras, como a *Natureza-Morta* de Rossi Osir (Figura 11), por exemplo. Esta remontava em grande medida aos aprendizados de Osir com o *Novecento* italiano e certamente não era a mais “atual”; nela se vê uma composição rígida, enraizada na tradição, de caráter mais naturalista em primeiro plano, com uma paisagem metafísica ao fundo, em perspectiva. Todos os elementos eram desenhados com rigor e coloridos com paleta econômica de tons rebaixados, em papel coadjuvante. Esse tipo de produção já era bastante conhecida, como atesta a crítica de Milliet feita à sua produção³²⁸.

estética naturalista/realista que se manifesta na produção artística e na crítica modernista, desde praticamente o seu início” (CHIARELLI, Tadeu. *Naturalismo, Regionalismo e Retorno à ordem no Ocaso do Modernismo Brasileiro*, 2012, p. 39). De acordo com Avelar, para Mário de Andrade a produção artística “deveria carregar índices do homem brasileiro, mais propriamente da natureza humana brasileira”, enquanto para Gomes Machado, a questão é mais complexa porque “a arte brasileira passa a ser caracterizada por formas, e não assuntos, que dizem respeito à mentalidade brasileira em sintonia com a época.” AVELAR, Ana Cândida de. *A Raiz Emocional: Arte Brasileira na Crítica de Lourival Gomes Machado*, 2014, p. 18).

Mas, essa preocupação teria continuidade ao longo do século 20, como indica Francisco Alambert, para quem “a reflexão sobre a legitimidade e a pertinência de falar em uma arte ‘brasileira’ com características próprias, com espaço definido e reconhecido na história da arte mundial – desde a antropofagia oswaldiana, passando pelas ousadas incorporações e superações da arte abstrata feitas pelos movimentos concreto e neoconcreto, até a presença crescente da arte contemporânea brasileira no sistema mundial das artes - é central” (ALAMBERT, Francisco. *Para uma história (social) da arte brasileira*. In. *Sobre a Arte Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes; Sesc, 2014, p. 8).

³²⁸ Milliet conhecia o artista desde a década de 1920, sendo muito chegado a ele, além de ter sido o que mais escreveu sobre sua pintura, reforçando sua importância no meio artístico (RIBEIRO, Niura A. L. *Rossi Osir: Artista e Idealizador Cultural*, 1995). Alguns textos de Milliet sobre Rossi Osir datam do início da década de 1940, tais como *O VI Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos V*, de 1941.

Figura 11 – Paulo Rossi Osir. *Natureza-morta*. 1939.

Sobre a questão da “inovação” em Di Prete, vejamos Limões com mais cuidado. À primeira vista, a tela traz uma natureza-morta de caráter intimista, realizada com pinceladas soltas no fundo e mais precisas na mesa, tigela e frutas do primeiro plano, cujos contornos parecem, inclusive, serem feitos com a ponta seca do pincel. O artista optou por cores frias, compostas, que dão uma sensação de estarem rebaixadas, exceto pelo discreto foco de luz em um dos limões e na pera. Um tom de verde foi usado para pintar o fundo, outros três foram empregados nos limões. A disposição dos elementos parece feita de modo mais livre. A mesa tem largura irregular, se compararmos as linhas às quais se contrapõem os limões, e foi feita com o uso da perspectiva inversa³²⁹, também vista na pintura de Osir. Extravasa o limite da tela, procedimento mais vanguardista e menos seguidor de uma tradição clássica da arte. Em composição com a mesa, em perspectiva invertida, há diferentes ângulos de visão oferecidos ao espectador, tanto na tigela quanto na pera, feitos com linhas mais angulosas e menos orgânicas.

Tais liberdades compositivas, no entanto, foram bem calculadas. Há dois triângulos que parecem ser isósceles, só que um deles está invertido e compartilha com o outro o mesmo eixo vertical. O primeiro triângulo emerge do traçado de uma linha diagonal imaginária que corre da ponta do tampo preto da mesa, passa pelo cabo da pera e pela extremidade da tigela até atingir o limite no topo da tela. De imediato se traça outra diagonal que rebate na mesma angulação para o lado oposto, extravasando os limites da tela, mas fechando dentro de si aquela metade da tigela para encerrar este triângulo em uma linha horizontal. Um triângulo invertido de iguais medidas pode ser traçado ali, e ambos, em intersecção, contêm prioritariamente a tigela com os limões. Nesses limões corre o eixo vertical que liga as duas pontas do triângulo e passa por cima de uma espécie de quina sugerida na base da tigela.

³²⁹ Neste método, os objetos são esquematizados como “paralelepípedos” e colocados com uma face frontal em relação ao plano do quadro. Em vez de convergirem para um ponto de fuga no horizonte, fazem a operação oposta e divergem naquela direção (cf. FLORIÊNSKI, Pável. *A Perspectiva Inversa*, 2012).

Nada disso foi ao acaso. Di Prete conhecia o ofício da pintura, o movimento de recuperação das vanguardas francesas e suas figuras, como Severini. As liberdades tomadas no emprego das formas, das pinceladas e das cores foram conscientes, e alguns exercícios compositivos encontrados em seu arquivo³³⁰, feitos nos mesmos anos (Figura 12) ou adiante (Figura 13) atestam isso.

Figura 12 – Danilo Di Prete. *Estudo*. Anos 1950.

³³⁰ Arquivo Giuliana Di Prete Campari.

Figura 13 – Danilo Di Prete. *Estudo*. Anos 1960.

Ao somar a gramática do fazer artístico com informações sobre uma linguagem altamente valorizada na Itália do pós-II Guerra Mundial – algo como um pós-Cubismo³³¹ –, Di Prete realizou uma pintura que pode não ter atingido o máximo de sua potência em termos plásticos, mas que diz muito sobre as raízes de seu aprendizado e a maneira como queria se apresentar naquele campo de disputas. Ele opta pela vertente figurativa, mesmo sendo conhecedor e tendo experimentado a abstrata, como vimos no cartaz para o I Salão de Propaganda do MASP, criado no final de 1950, ou seja, pouco tempo antes dos Limões.

Sobre esse pós-Cubismo, ainda, é imprescindível recorrer às naturezas-mortas feitas por Gino Severini desde o início dos anos 1940³³², de enorme sucesso junto à crítica, e que Di Prete conhecia bem³³³. É plausível pensar que, na linguagem plástica de Limões, ele tenha

³³¹ Em alguns textos sobre a pintura de Gino Severini, que relacionaremos àquela de Di Prete a seguir, os termos pós-cubismo ou neo-cubismo são amplamente empregados para caracterizar certas produções italianas no início dos anos 1940, em que as lições cubistas são recuperadas (cf. VIVALDI, Cesare. *Catalogo Ragionato Severini*, 1988, p. 473-475).

³³² VIVALDI, Cesare. *Gli Anni Quaranta*. In: *Catalogo Ragionato Severini*, 1988, p. 473-475.

³³³ Não apenas em exposições na Itália, como na IV Quadrienal de Roma, onde ambos apresentaram trabalhos, mas também no Brasil. O MAC USP possui quatro pinturas de Severini, que foram exibidas no antigo MAM-SP. Flores e Livros é um exemplo de semelhança. Mais informações sobre essa produção em ROCCO, Renata D. F. *M. Para Além do Futurismo: Poéticas de Gino Severini no Acervo do MAC USP*, 2013.

procurado esse diálogo com a pintura italiana recente, a qual, por sua vez, era atualizada pela francesa. Tudo isso sem descuidar do fazer artístico, em termos de arranjo e composição.

O artista devia ter em conta que sua tela seria destinada a uma exposição de molde italiano. Portanto fazia sentido que dialogasse com a movimentação em curso naquele país, sobretudo a avalizada na XXV Bienal de Veneza³³⁴, que concedeu salas especiais ao Fauvismo, ao Cubismo e ao primeiro Futurismo italiano, além daquelas a Carrà e Severini.

Limões poderia ser lida na chave de uma figuração que trazia alguma nova discussão plástica, obrigatória num evento como aquele, mas não tão “inovadora” a ponto de abandonar a figura e trazer toda uma concepção outra do espaço pictórico, como proposta pelos concretos Waldemar Cordeiro ou Sacilotto, por exemplo. Inovar era necessário, mas sem ultrapassar certas crenças e limites.

Outros artistas também buscavam apresentar novos problemas dentro dessa tendência, muitas vezes de forma bem mais radical. Fossem italianos como Di Prete, em condições de competir por residirem no Brasil há mais de dois anos³³⁵, fossem os brasileiros já caros ao meio artístico. Dos primeiros podemos citar, por exemplo, Paulo Rissone (1925-1989)³³⁶ e Tiziana Bonazzola (1921-2011)³³⁷. Dentre os demais havia Mario Zanini³³⁸ e Antonio Gomide³³⁹.

Ainda que as produções sejam distintas, os dois italianos trabalham uma figuração desejosa de abstração, procedimento que pode ser pensado a partir das primeiras experiências abstratas no circuito italiano, nos anos 1930, das quais ambos deviam ter ciência. Rissone

³³⁴ Sobre essas exibições na Biennale di Venezia de 1950, veja: JACHEC, Nancy. *Politics and Painting at the Venice Biennale*, 2007, p. 44-48.

³³⁵ I Bienal de São Paulo, 1951, p. 25.

³³⁶ Paulo Rissone estudou pintura em Florença, Veneza e Roma. Mudou-se para o Brasil em 1948 e participou da I a VII Bienal de São Paulo, entre outras mostras coletivas, como na representação do Brasil na Bienal de Veneza de 1954, e individuais, como na Galeria de Arte São Luiz, em 1960, e na Galeria Documenta, em 1981. O texto do folder desta última, inclusive, aponta que os motivos que levaram o artista a emigrar foram o cansaço da guerra e querer “tentar a sorte no Brasil, [...] país do futuro”. Retorna à Itália após vinte anos, fazendo visitas temporárias ao Brasil, quando chega a expor coletiva e individualmente.

³³⁷ Tiziana Bonazzola Barata foi pintora, desenhista, gravadora e professora. Sua formação se dá por volta de 1940 na Academia de Brera, em Milão, e na Academia de Florença. Casa-se em 1948 com o crítico de arte Mário Barata. Em 1949, muda-se para o Rio de Janeiro. Expõe individualmente pela primeira vez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1949.

³³⁸ Mário Zanini teve sua formação no Liceu de Artes e Ofícios e na Escola Profissional Masculina. Foi um dos artistas do grupo Santa Helena. A partir do final dos anos 1940, realiza pesquisas de pintura abstrata, retomando a figuração com uma linguagem expressionista (ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*, 1983, p. 626).

³³⁹ Antonio Gonçalves Gomide se forma no ambiente europeu, entre Genebra, Espanha, Portugal e França, onde conhece o Cubismo de Picasso, Lhote e Braque (1920). Ao se fixar em São Paulo (1929), é um dos fundadores do SPAM, e sua produção muda radicalmente nos anos seguintes (ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*, 1983, p. 560).

apresentou uma composição em que tudo se volta para frente, inclusive o fundo, que pressiona mesa e cadeira ao limite, chamando atenção para a planaridade da tela, ao mesmo tempo em que os objetos são vistos por ângulos diferentes (Figura 14). Há um jogo de verticais e horizontais em que se insinua a geometrização do espaço, e o olho do espectador é direcionado imediatamente para cima. Desenho e composição são o foco principal. As cores sóbrias e rebaixadas cooperam para que não haja desvio de atenção; também servem como elementos de diferenciação dos objetos, reforçada pelos grossos contornos que os separam.

Figura 14 – Paolo Rissone. *Composição*. 1951.

Na época da abertura da I Bienal de São Paulo, Rissone não era desconhecido. Em 1950 já havia exposto no Instituto dos Arquitetos, sob o patrocínio do Art Club do Rio de Janeiro, e no ano seguinte na Galeria Domus³⁴⁰, ocasiões que lhe renderam boa apreciação na mídia e no meio artístico, como atestam extratos de jornal da época³⁴¹. De acordo com pesquisador José Armando, foi justamente pela mostra na Domus que o artista teve sua participação “ativada” na Bienal de São Paulo e em diversas mostras pelo Brasil, fazendo parte da representação brasileira na Bienal de Veneza de 1954³⁴².

A obra de Tiziana Bonazzola Barata, por sua vez, é uma paisagem figurativa, mas de modo algum naturalista, ainda que na composição faça uso da perspectiva (Figura 15). Onde acaba a rua há um cruzamento de diagonais, formando um “X”, que além de estruturar a composição imprime movimento, já que os tetos das casas parecem ter continuidade do lado oposto. Assim, dos dois lados da rua há correspondência entre as construções, as quais são diferenciadas por cores frias, intercalando os brancos das paredes com os marrons, verdes e

³⁴⁰ 15 a 28 de fevereiro de 1951 (cf. SILVA, José Armando Pereira da. *Artistas na Metrópole - Galeria Domus, 1947-1951*, 2016, p. 24-25).

³⁴¹ Tais extratos podem ser vistos no folder de sua individual no antigo MAM-SP, em setembro de 1953, do qual a biblioteca do MAC USP possui um exemplar. Também acessível em SILVA, José Armando Pereira da. *Artistas na Metrópole - Galeria Domus, 1947-1951*, 2016, p. 222-223.

³⁴² SILVA, José Armando Pereira da. *Artistas na Metrópole - Galeria Domus, 1947-1951*, 2016, p. 222-223.

lilases em janelas e telhados. Isso tudo confere ritmo à tela. O fundo infinito convoca a atenção do espectador para esse conjunto de construções, onde parecem existir somente elas; não há sequer a insinuação de um corpo humano, plantas, animais ou carros, e mesmo o espectador está completamente apartado, seja pela distância ou pelo ponto de vista do alto, sugerindo que ele também não deveria fazer parte da cena. As preocupações da artista com a estrutura compositiva e a possibilidade de relações entre os elementos são evidentes. Bonazzola também chegou da Itália após estudar com renomados artistas como Felice Carena (1879-1966) e Achille Funi. Logo em 1949 teve uma mostra individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, obtendo de Quirino Campofiorito uma crítica bastante favorável³⁴³.

Figura 15 – Tiziana Bonazzola Barata. *Paisagem*. 1950.

Por sua vez, as obras apresentadas pelos brasileiros Zanini e Gomide na I Bienal de São Paulo se situavam no limiar da abstração. Na época, ambos já tinham viajado pela Europa, fazendo contato com as tendências estéticas. Gozavam de prestígio e boa circulação no meio artístico brasileiro.

O tema escolhido por Zanini (Figura 16) chama de imediato a atenção: um grupo de pessoas. Ainda que o tivesse abordado em produções anteriores, não era conhecido e recorrente como suas cenas urbanas, marinhas ou paisagens³⁴⁴. Nesta tela há um bloco maciço, estruturado, no qual um pequeno grupo de pessoas parece abraçado, ocupando quase a totalidade da superfície. Esse bloco faz uma pressão constante para fora de seus limites, sensação reforçada pela existência de uma espécie de moldura preta pintada pelo artista. Não

³⁴³ CAMPOFIORITO, Quirino. O Jornal, 1949, s.p. Texto reproduzido no catálogo Tiziana Bonazzola: Quatro Décadas de Arte no Brasil, 1990.

³⁴⁴ Sobre as recorrências de alguns temas na produção de Zanini, recomenda-se a leitura do catálogo organizado por Daisy Peccinini intitulado Centenário 1907-2007, Mário Zanini: Territórios do Olhar (2007).

há variedade grande de cores; Zanini as usa para diferenciar os membros do corpo e da composição, mantendo correspondência entre elas em diferentes partes da tela. Se antes falamos em linguagem abstrata, deve ficar claro que não correspondia à tendência concreta em pauta no momento, mas a uma experiência plástica mais livre, mais orgânica e menos formal; nas palavras do artista, um tipo de produção que trazia “figuratividade de sínteses formais”³⁴⁵. Foi somente em casos isolados que Mário Zanini se desligou por completo da linguagem figurativa; suas experiências com abstração se circunscreveram pontualmente no clima geral das artes entre o final dos anos 1940 e o início dos anos 1950³⁴⁶.

Figura 16 – Mario Zanini. *Grupo*. C. 1950.

Gomide, por sua vez, faz uma aproximação diferente da abstração (Figura 17). Em sua pintura não há a síntese formal de Mário Zanini. Percebe-se a geometrização da representação, como se dois cavalos estivessem aprisionados por um objeto triangular, o qual faz oposição às diagonais daqueles. Esse confronto de diagonais estrutura a composição. O halo circular sustenta o grupo no primeiro plano, e um segundo halo se insinua ao fundo, em oposição ou continuidade imaginária do primeiro. Ao espectador se oferece uma vista pela diagonal advinda da parte inferior da tela. Há um aspecto surreal na criação, em que os dois cavalos parecem flutuar – embora presos – no espaço.

³⁴⁵ ZANINI, Walter. História Geral da Arte no Brasil, 1983, p. 626.

³⁴⁶ BRILL, Alice. Mário Zanini e seu Tempo: do Grupo Santa Helena às Bienais, 1984, p. 109.

Figura 17 – Antonio Gomide. *Composição*. s.d.

A temática não faz referência à paisagem brasileira, às suas figuras humanas ou mesmo a uma questão social; traz algo diverso ao apresentar os cavalos em um ambiente desvinculado do real e de forma inusitada, cuja solução pode ser pensada a partir de sua vasta vivência no ambiente parisiense, com o Surrealismo e o Cubismo dos anos 1920. Ele não se filia declaradamente a nenhum dos dois, mas carrega suas ideias. Walter Zanini explica que a inspiração cubista na década de 1920 e início dos anos 1930 daria lugar a uma “abordagem mais espontânea de um repertório diversificado”. Se no geral era possível registrar uma “dispersão e inconstância” em seus objetivos, era fundamental reconhecer as virtudes de sua obra “do ponto de vista estilístico e psicológico, que a investem em um clima peculiar inconfundível”³⁴⁷.

Há ainda a artista Maria Leontina Dacosta (1917-1984), que disputou efetivamente com Di Prete e acabou recebendo o prêmio de aquisição³⁴⁸. Algumas críticas de jornais tratam dessa disputa, como a de Antonio Bento, que recupera detalhes das discussões e supõe como teria ocorrido a decisão:

a maior de todas as surpresas resultou do desfecho das premiações referentes à seção de pintura brasileira. Esperava-se que triunfasse um dos três artistas convidados. E, no dia da inauguração, correu mesmo com insistência o boato de que a Portinari havia sido dado o 1º prêmio. Mas já no domingo seguinte, começaram a surgir rumores desencontrados. Dizia-se que Portinari fora afastado e que a maioria do júri não gostara da Primeira Missa. Por motivo idêntico, Segall foi posto de lado. [...] Di Cavalcanti foi a seguir eliminado por outros motivos, sendo também considerada fraca a sua tela de maiores dimensões. [...] A maioria do júri considerou desde logo que nenhum deles merecia o grande prêmio, tendo resolvido passar do pavimento de cima para o de baixo, onde se encontrava o grosso da representação brasileira. Examinando o conjunto dos trabalhos expostos, os delegados estrangeiros

³⁴⁷ ZANINI, Walter. Antonio Gomide, 1968.

³⁴⁸ Leontina ganhou 50 mil Cruzeiros no Prêmio Moinho Santista (cf. I Bienal de São Paulo, 1951, p. 201).

consideraram igualmente baixo o nível da produção artística ali exposta. [...] Pelo que apuramos, de fonte autorizada, o único pintor brasileiro que causou de início impressão ao júri foi Heitor dos Prazeres. [...] Depois de dois dias de buscas infrutíferas e indecisões, permaneceram, nas cabeças das listas, os nomes de Maria Leontina e Di Prete. Houve empate na votação, tendo afinal vencido o italiano. Sérgio Milliet, segundo as versões correntes, diante do “impasse” verificado e para evitar uma surpresa maior, desempatou, dando seu voto a Danilo Di Prete³⁴⁹.

Pedrosa, no calor do momento, também se colocou veementemente contra a decisão. Alguns anos mais tarde explicou seu julgamento³⁵⁰, dizendo que *Natureza-Morta e Imagens de Santana*³⁵¹, de Leontina, era mais bem desenvolvida no que tocava à composição em planos e à maior liberdade espacial, demonstrando mais inquietações e incertezas. Além de uma “abertura à brasileira” que a obra do italiano não tinha, já que Limões apelava a uma “fórmula consagrada”. O crítico explicaria ainda que a decisão do júri acabou se pautando justamente por este caráter europeu da pintura de Di Prete, sua boa fatura e riqueza na modulação cromática.

A Tribuna das Letras do Rio de Janeiro antecipou os termos de Pedrosa. O artigo conta que o júri decidiu premiar novos nomes, evitando aqueles já consagrados como Di Cavalcanti, Portinari e Segall.

Depois de algumas hesitações os membros do júri fixaram-se em dois pintores até então só conhecidos nos circuitos artísticos. Danilo Di Prete e Maria Leontina Franco Dacosta. Depois de empatados, o primeiro acabou arrastando a maioria dos votos. A escolha causou surpresa a todos. A obra premiada [...] não é uma obra representativa da atual pintura brasileira, pois ela não esconde a sua origem italiana. Seu autor, com efeito, é um pintor ainda produto da grande pintura italiana moderna, sobretudo a que descende de Morandi e Carrà. Di Prete, que é sem dúvida um pintor sensível [...] ainda não é um artista realmente brasileiro³⁵².

³⁴⁹ BENTO, Antonio. *Surpresas da Bienal de São Paulo, 1951*.

³⁵⁰ PEDROSA, Mário. *Bienal De Cá Para Lá, 1976*, p. 270.

³⁵¹ Na obra não há imagens de Santana.

³⁵² Os Laureados da Bienal, 1951.

O crítico de arte italiano Marco Valsecchi, que havia sido enviado à Bienal de São Paulo em substituição a Pallucchini, enviou ao colega um balanço sobre a mostra, discorrendo igualmente sobre o empate³⁵³:

l'attenzione della stampa riguarda la sezione brasiliana; le polemiche sono numerosissime e il verdetto della Giuria, che la “giubilato” i maestri, ha offerto molti pretesti. Il fatto poi che il premiato della sezione brasiliana (Danilo Di Prete) sia un italiano che vive in Brasile da due o tre anni, offre altri argomenti, persino di risentimento [...]. Non si ammette facilmente, nel campo degli artisti locali, che la palma sia andata a un forestiero. La Giuria poteva forse tener conto anche di queste ragioni di opportunità verso gli ospiti; e diffatti a un certo punto delle votazione feci la proposta di dividere il premio fra i due nomi emergenti, quello di Di Prete e di Leontina da Costa, una brasiliana. La proposta cadde per la dichiarata indivisibilità dei premi. [...] La Giuria (undici componenti) fece numerose riunioni. [...] Nel complesso furono cordiali e corrette³⁵⁴.

É oportuno trazer à discussão, de maneira mais detida, a relevância de Maria Leontina naquele momento e suas obras expostas na bienal. Sabe-se que era apreciada entre artistas e críticos, sendo, nas palavras de Paulo Herkenhoff, uma “unanimidade positiva entre os críticos que com ela conviveram”³⁵⁵. Artista culta, tinha bagagem teórica, o que fica evidente ao nos depararmos com o conjunto de sua produção. Suas leituras passavam sobretudo pelos franceses – Diderot, Charles Baudelaire, André Malraux, Henri Focillon, entre outros –, além dos escritos de artistas como Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee e Auguste Rodin (1840-1917)³⁵⁶. Desde os anos 1930 frequentava Lothar Charoux e Clóvis Graciano, além de tomar parte de mostras significativas como a Dezenove Pintores, na Prestes Maia, em 1947. Havia sido aluna de Waldemar da Costa (1904-1982) e teve influência de Ernesto de Fiori

³⁵³ Biennale di Venezia, ASAC, Mostre all'Estero. Biennali di San Paolo del Brasile, Busta 1. Sobre tais impressões de Valsecchi a respeito da I Bienal de São Paulo, veja: ROCCO, Renata D. F. M. Considerações Sobre a I Bienal de São Paulo: uma Correspondência de Marco Valsecchi a Rodolfo Pallucchini, [no prelo].

³⁵⁴ Até agora a atenção dos jornais se refere à seção brasileira; as polêmicas são numerosíssimas e o veredito do júri, que “jubilou” os mestres, ofereceu mais pretextos. O fato que o premiado da seção brasileira (Danilo Di Prete) seja um italiano que vive no Brasil há dois ou três anos oferece outros argumentos, até mesmo de amargura [...]. Não se admite facilmente, no campo dos artistas locais, que a palma tenha sido dada a um forasteiro. O júri talvez devesse ter levado em conta também esses motivos de oportunidade para com os hóspedes; e de fato até certo ponto das votações eu fiz a proposta de dividir o prêmio entre os dois nomes emergentes, aquele de Di Prete e de Leontina da Costa (sic), uma brasileira. A proposta cai pela declarada indivisibilidade dos prêmios. [...] O júri (onze componentes) fez numerosas reuniões. [...] No geral foram cordiais e corretos.

³⁵⁵ HERKENHOFF, Paulo. Maria Leontina, 2010, p. 23

³⁵⁶ HERKENHOFF, Paulo. Maria Leontina, 2010, p. 46.

desde sua chegada a São Paulo³⁵⁷. É no final dos anos 1940 que ela, junto com o marido Milton Dacosta, Samson Flexor e Ivan Serpa (1923-1973) partem de uma linguagem plástica figurativa e se encaminham à abstrata. Leontina vinha obtendo respeito no meio artístico e acumulando boa recepção crítica em mostras coletivas e individuais, como no início de 1950³⁵⁸, com sua primeira individual na Galeria Domus³⁵⁹.

Com relação aos três quadros expostos na I Bienal de São Paulo³⁶⁰ – *Figura*, *Natureza-Morta* e *Natureza-Morta*, todos de 1951 – encontramos a reprodução de uma das duas naturezas-mortas (Figura 18) e da *Figura* (Figura 19). A primeira reflete pontos levantados por Pedrosa. Nela se vê uma orientação geométrica, com a superfície da tela trabalhada por inteira num jogo dinâmico de planos onde se articulam as diagonais. Ali se sobrepõem losangos, trapézios, retângulos incorporados por guardanapos, papéis, planos de cor. Essa malha é entrecortada pelas horizontais das garrafas e taças, que em certos casos saltam como pontos luminosos ou chamam a atenção pela cor vibrante, como o vermelho intenso da xícara de café. Há uma correspondência entre as cores que intensifica o dinamismo do espaço pictórico. O ponto de vista do espectador está um pouco acima. A luz que os objetos refletem não incide do mesmo lugar, como se percebe pelos brilhos e pela projeção das sombras.

Figura 18 – Maria Leontina. *Natureza-Morta*. 1951.

³⁵⁷ HERKENHOFF, Paulo. Maria Leontina, 2010, p. 72.

³⁵⁸ Entre 3 e 18 de março de 1950. Exposição Maria Leontina, 1950, p. 10.

³⁵⁹ Comentários elogiosos de Pedrosa, Milliet, Geraldo Ferraz, Jacques Lassaigne, Jorge Romero Brest, entre outros, podem ser vistos no folder da mostra (Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo).

³⁶⁰ I Bienal Internacional de São Paulo, 1951, p. 63.

Figura 19 – Maria Leontina. *Figura*. C. 1951.

Sobre as naturezas-mortas do final da década de 1940, Paula Braga afirma que evocam Paul Cézanne “e a iminência de movimentos nos tampos de mesa que se inclinam em direção ao plano da tela” demandam do espectador “um esforço consciente para parar o movimento dos olhos [...] em um dos vários conjuntos de garrafas, isoladamente serenos”³⁶¹.

De acordo com Herkenhoff, há um desejo de ordem nas obras da artista da década de 1950, enquanto outras naturezas-mortas suas tinham como estrutura compositiva o triângulo de Pascal, sugerido por essas formas geométricas dadas nos objetos³⁶². O crítico afirma ainda que, na arquitetura do espaço pictórico, Leontina não procurava ilustrar exatamente o triângulo, mas usá-lo apenas como “ferramenta poética”, promovendo uma aproximação entre arte e ciência.

Voltando à decisão do júri, não localizamos nenhum documento oficial ou ata de reunião que expusesse as razões das escolhas; existe apenas a ata com a decisão³⁶³, em que se afirma “na distribuição dos prêmios o júri esforçou-se por consagrar esforços novos e sinceros”. No entanto, um artigo do *Correio da Manhã*³⁶⁴ reproduziu a entrevista com alguns dos jurados. Os três brasileiros explicaram que a premiação de Di Prete se deu porque, de antemão, foram excluídos os artistas famosos, pois queriam abrir espaço às novas manifestações. Restaram os pouco ou nada conhecidos. Sobre a qualidade de Limões, reforçam que, “se o trabalho premiado não é excelente é porque o nível geral brasileiro não está elevadíssimo”.

Tomás Santa Rosa respondeu às críticas sobre a premiação³⁶⁵:

³⁶¹ BRAGA, Paula. *Maria Leontina: o Enigma da Obra de Arte*, 2017, p. 5.

³⁶² HERKENHOFF, Paulo. *Maria Leontina*, 2010, p. 237-241.

³⁶³ Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

³⁶⁴ S.t., 23 de outubro de 1951.

³⁶⁵ ROSA, Tomás Santa. *A Bienal de São Paulo: sua Importância e Vitalidade*, 1951. Reproduzido integralmente em: BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Santa Rosa em Cena*, 1982, p. 160-162.

não importa o *parti-pris* de muitos, a intenção de desmoralizar o maior empreendimento tentado em nosso meio, o certo é que, artista brasileiro, no Brasil, jamais pôde observar um conjunto tão numeroso, e de tal qualidade, no qual se fizessem representar todas as escolas em que se divide o pensamento estético moderno, desde o realismo até às últimas conquistas do abstracionismo. [...] O que me parece de mais profundo e contundente é a crise impressionante que atravessa a pintura brasileira. [...] Essa lição é mais dura do que as possíveis injustiças cometidas pelo júri internacional, diante da massa amorfa de nossa representação.

Ele comenta ainda que os delegados brasileiros tentaram honestamente levar a maior láurea àquele que consideravam o mais representativo de sua arte e de sua cultura, Candido Portinari, com a tela *Menino Morto*, pois queriam premiar o artista que trabalhava para “fixar a fisionomia de seu povo”.

No mesmo texto, Santa Rosa ainda enumera os seguintes aspectos da produção brasileira: primeiro, de que nossa pintura moderna era “uma arte antimoderna, variedade de academismo” que ignorou por completo o Cubismo; segundo, de que é arte “descaracterizada” no sentido de que poderia vir de qualquer país, ignorando a “natureza rica de forma e de cor, povoada de uma variedade soberba de tipos humanos e de costumes”; terceiro, de que é arte de “pastiches e embebe a inspiração, mesmo quando pretende esboçar motivos nacionais”; quarto, de que é uma arte “sem arte”, já que as ideias não chegam a tomar forma artística por serem desprovidas dos “recursos do *métier*”.

O autor escapa do problema da premiação de Di Prete; desvia o assunto para enaltecer a grandiosidade da exposição e o quanto os artistas puderam se beneficiar da experiência. Faz um esforço de lembrar que, apesar das controvérsias, nossos conhecimentos puderam ser ampliados, já que a pintura brasileira moderna brasileira não tinha qualidade elevada; pelo contrário, seu “aspecto físico [...] é o mesmo do homem opilado e sem ânimo que cobre a grandeza mística do nosso território”³⁶⁶.

Milliet trata da dificuldade do papel do crítico e dos aspectos implicados em escolher os premiados:

³⁶⁶ ROSA, Tomás Santa. *A Bienal de São Paulo: sua Importância e Vitalidade*, 1951.

quem está de fora imagina que um membro de júri composto de doze pessoas dá prêmios a quem bem entende e que o resultado de um conjunto heterogêneo de opiniões pode ser de fato o melhor. Somente quem está dentro do júri sabe quais são os percalços da rude e ingrátissima tarefa de distribuir recompensas. [...] A crítica de artes plásticas, tal qual a literária, tem suas falhas. Somos todos suscetíveis de em dado momento deixar-nos seduzir por brilhos mais ou menos fáceis, como somos capazes de valorizar excessivamente qualidades que nos tocam mais de perto. Temos predileções e convicções. Nem por isso somos menos honestos em princípio e, na medida do possível, imparciais. Se os artistas fossem mais compreensivos, não exigiriam do crítico um juízo perfeito, que não é deste mundo, sobretudo quando os concorrentes estão muito próximos do juiz, no tempo e no espaço. Apenas exigiriam um peneiramento que excluísse da premiação os realmente inferiores. Sim, porque acima de determinado nível, a escolha já se torna quase uma obra de acaso, que “um golpe de dados não abolirá jamais”. [...] No pequeno congresso dos críticos nacionais que se reúne neste momento em São Paulo um tema deve ser discutido: o das limitações da crítica. [...] Há uma crítica dita objetiva, que se circunscreve à análise dos elementos estéticos da obra de arte. Deveriam desejá-la os artistas, mas ocorre não raro serem eles muito mais literatos do que os escritores e preferirem a crítica condicionada a alguma tendência em voga. Para um Severini ou um Lhote que falam de pintura, há centenas de estetas que fazem literatura, a qual quanto mais absconsa, maior número de adeptos reúne. Assim é que em nosso pobre mundo atômico não se ouve outra coisa de boca dos mais jovens senão “transcendência”, “mensagem”, “quarta dimensão”, “linguagem onírica”, “ritmos nucleares” etc., palavras de pouco ou nenhum conteúdo concreto. Em compensação, ninguém mais se refere a “matéria”, “composição”, “equilíbrio”, “valores”, “volumes”, “espaços”, cujo sentido pode ser precisado nas artes plásticas, não dando margem portanto a retóricas perigosas. Sem querer voltar aos tempos antigos, isto é, admitindo que o vocabulário crítico mude de acordo com as novas pesquisas, sou inteiramente contrário às vaguidades dessa gente que não sabe sequer, já não digo desenhar um pé, mas descobrir uma linha sugestiva, equilibrar um conjunto de massas, encontrar um acorde original de tons. Dessa gente afinal que de pintor só tem a pretensão e a habilidade de utilizar um certo número de chapas, as quais, em que pesem as exterioridades extravagantes, nada ficam a dever ao academismo. Minto: ficam devendo ao artesanato. Participando do júri da 1ª Bienal de São Paulo, vi-me forçado a estudar minuciosamente a produção nacional. Não foi tão triste a impressão que trouxe comigo daquele porão do Trianon, que alegravam os gravadores, de um nível técnico excepcional para o nosso meio, e duas ou três belas telas de pintores menos ilustres. A ausência de uma crítica conscienciosa – que os artistas não desejam ter – tornou possível a atual decadência dos maiores. Por outro lado, os tabiques estão cheios de “subs”: subs-Kandinsky, subs-Mondrian, subs-cubistas, subs-subs. [...] Não aludo às influências, muito naturais, dos grandes mestres, mas sim à incapacidade criadora, à falta de estilo, à carência de sensibilidade, à trágica ignorância do “métier”. Com tudo isso o nível do conjunto nacional não é dos piores. O que perturba as

boas telas e as esmaga mesmo é o derrame de amadorismo. Sim, porque hoje os “pintores de domingo” fazem cubismo ou se divertem com os jogos abstracionistas... Ante a representação internacional, rica de soluções novas e de confirmações das soluções antigas, embora também com grandes falhas, temos que pensar seriamente e com humilde recomeçar tudo. Ao mesmo tempo cumpre-nos tentar um esforço para alcançar uma expressão nossa, de nosso momento e de nossa gente, de que nos preocupamos pouco até agora. [...] Não sou contra o abstracionismo, como não sou contra nenhuma escola contemporânea, mas que não seja a atitude de nosso pintor a exploração de uma fórmula. [...] Se outro resultado não devesse alcançar a 1ª Bienal de S. Paulo, esse de forçar o paralelo entre estrangeiros e nacionais bastaria para justificá-la. A bienal será uma escola de modéstia para os artistas nacionais e uma fonte de informação para o grande público³⁶⁷.

Alguns pontos devem ser observados. O primeiro é que Milliet cultivava sua postura de imparcialidade, e a atuação como jurado deve ter sido bastante complicada de gerenciar. Se acrescentarmos as reações dos artistas diante da premiação e a necessidade de se explicar, fica evidente seu incômodo em lidar com a situação. Como quando afirma que só entende a dificuldade da tarefa quem está dentro do júri, e que ainda assim está sujeito a falhas.

Um segundo aspecto é que, apesar de evitar defesas explícitas, ainda que tivesse “predileções e convicções”, Milliet critica os abstracionistas ao mencionar o amadorismo dos “pintores de domingo” e daqueles que faziam “jogos abstracionistas”. Além de afirmar que alguns pintores só tinham “pretensão e habilidade” com o uso de “certo número de chapas”, e que ficavam “devendo ao artesanato”. Adiante, no entanto, ele afirma não ser contra essa tendência, reiterando sua posição de “neutralidade”. Todavia depreende-se que o domínio de técnica, do metiê, dos elementos “matéria, composição, equilíbrio, valores, volumes, espaços”, sem lugar para a “exploração de uma fórmula”, era para ele premissa da boa pintura.

Um terceiro aspecto é que nenhum artista é citado nominalmente, mas podemos imaginar que o autor associe, por exemplo, o nome de Cordeiro ao estilo “sub-Mondrian”. Percebemos tal esquiva mesmo quando Milliet fala da “decadência dos maiores”.

O quarto aspecto é o reforço da necessidade de uma arte nacional, “expressão nossa”, de reafirmação de raízes sem desconsiderar as lições dos grandes mestres.

A resposta de Milliet é complexa e abarca vários pontos. Sem, contudo, explicar a escolha de Di Prete. Ele se justifica, dizendo que o nível geral das pinturas não era alto, e que

³⁶⁷ MILLIET, Sérgio. Diário Crítico, 1951, p. 99-103.

os críticos são suscetíveis à sedução de “brilhos mais ou menos fáceis”, assim como capazes de “valorizar excessivamente qualidades que [...] tocam mais de perto”. É possível que assim tentasse defender o prêmio a uma obra não excepcional, como todas as outras, mas que sem dúvida apresentava um domínio do ofício e dos elementos constitutivos da pintura, características importantes para o crítico.

Lourival Gomes Machado também comentou a decisão do júri, mas apenas no ano seguinte. Embora não faça uma reflexão aprofundada sobre o caso de Di Prete, ele explica que quase ninguém havia concordado com os júris de seleção³⁶⁸ e de premiação da mostra, nem ele próprio, e que o problema residia no modelo de composição dos jurados, o “que de pior” se havia colhido da Bienal de Veneza³⁶⁹.

O crítico revela “certos pormenores” de que, àquela altura, não se sentia mais obrigado a “manter sigilo”. Fala da problemática indicação dos comissários das salas estrangeiras para o júri de premiação, pois, ainda que fossem “homens capazes”, vinham instruídos por seus governos a conseguir prêmios para seus artistas, o que atrapalhou os resultados finais. Ele reforça a necessidade de, nas demais edições, ter jurados “desligados de compromissos oficiais”. Ou seja, Lourival também se isenta de explicar a premiação nacional e redireciona a discussão a outros “culpados” – no caso, a importação do formato veneziano. Ele também chama atenção para os interesses políticos, e não exclusivamente artísticos, na premiação final dos artistas.

Não localizamos resposta de Ciccillo à época da premiação, apenas o relato de Patrícia Galvão³⁷⁰ e outro, numa entrevista de 1967³⁷¹, quando afirmou que os artistas com salas especiais – Di Cavalcanti, Lasar Segall e Portinari –, tinham como certa sua própria premiação “e já faziam planos de como aplicar os Cr\$ 100 mil, maior prêmio de então”.

³⁶⁸ O crítico fala que a seleção se tornou discutível pela presença de membros votados pelos artistas –Tomás Santa Rosa e Quirino Campofiorito –, que representavam a “fina-flor do academicismo”. Curiosamente, Santa Rosa também criticaria o júri de seleção, afirmando que usou critérios de escolha errados e que, “desprezando uma apresentação mais aprimorada, incluindo obras acadêmicas [...], meus colegas do júri de seleção se recusaram a fazer uma revisão do conjunto estabelecido logo nas primeiras reuniões, revisão essa que teria dado à seção brasileira, pelo menos maior unidade” (ROSA, Tomás Santa. *A Bienal de São Paulo: sua Importância e Vitalidade*, 1951).

³⁶⁹ MACHADO, Lourival Gomes. *Se Nem Sempre Conseguiram os Membros do Júri Agir Mais Livremente, É Porque Traziam de seus Governos Expressa Recomendação de Conseguir Prêmios para suas Representações*, 1952. Tal assunto estava longe de se esgotar. No ano de 1966, enquanto se planejava a edição seguinte da Bienal de São Paulo, críticos como Walter Zanini, Lisetta Levi, José Geraldo Vieira, Geraldo Ferraz e ainda Ciccillo discutiam os critérios de seleção de artistas e a composição do júri, como se vê em ata de reunião de 3 de outubro (Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo).

³⁷⁰ GALVÃO, Patrícia. *Considerações Sobre a Bienal e os Limões do Primeiro Prêmio*, 1951.

³⁷¹ MERCADANTE, Luiz Fernando. *Seu Nome é Francisco Matarazzo Sobrinho, mas seu Apelido Diz Tudo: “Pai da Bienal”*, 1967, p. 145.

Quando suas expectativas foram frustradas e os críticos atacaram a obra do premiado por serem “uns limõezinhos à toa”, Ciccillo lhes respondeu: “à toa, uma ova”.

É necessário tratar os pontos levantados nesses artigos em três instâncias: 1) os critérios de premiação adotados; 2) a linguagem plástica da obra premiada; 3) os motivos pelos quais Di Prete chegou à reta final e, depois, foi vencedor.

Do primeiro ponto, como vimos, parece que a premiação de obra figurativa era uma premissa, ainda que dentre as cinco brasileiras premiadas na categoria de pintura³⁷² houvesse uma abstrata: Formas, de Ivan Serpa, para a qual foi concedido um prêmio de aquisição³⁷³.

As outras razões apontadas pelos críticos parecem incongruentes quando confrontadas com as demais premiações brasileiras. Como se pode falar em exclusão de mestres consagrados e premiar três artistas com salas especiais na mostra? Ganharam Brecheret (Primeiro Prêmio de Escultura Nacional)³⁷⁴, Bruno Giorgi (Prêmio de Aquisição)³⁷⁵ e Goeldi (Primeiro Prêmio de Gravura Nacional)³⁷⁶, além de Tarsila do Amaral, com sua pintura EFCB (Prêmio de Aquisição)³⁷⁷.

Não bastasse isso, como se podia falar que o nível da pintura premiada não era elevado porque a representação geral era mediana, se antes se havia afirmado que as obras presentes eram altamente representativas daquilo que se produzia em arte moderna no Brasil?

As explicações do júri parecem acordadas *a posteriori*, quando a polêmica estava instaurada. Ninguém explicou os critérios com clareza ou assumiu a decisão da premiação, como vimos.

No que concerne ao segundo ponto – a linguagem plástica de Limões –, a crítica de arte da época situa a premiação de Di Prete sob o debate maior que punha em confronto as

³⁷² Os artistas foram: Di Prete, Leontina, Tarsila, Heitor dos Prazeres e Serpa. Os quatro premiados estrangeiros nessa categoria foram: Chastel e Magnelli, Willi Baumeister e Edouard Pignon. No quadro geral, entre os nove laureados em pintura, praticamente todos os brasileiros são premiados com obras figurativas (com exceção de Serpa), enquanto os estrangeiros, com abstratas (com exceção de Pignon).

³⁷³ Prêmio Arno S. A. de Pintura, 10 mil Cruzeiros. Os valores dos demais prêmios foram indicados anteriormente, com exceção de Heitor dos Prazeres, que recebeu 25 mil Cruzeiros (cf. I Bienal de São Paulo, 1951, p. 202).

³⁷⁴ Prêmio Metalúrgica Matarazzo, 100 mil Cruzeiros (cf. I Bienal de São Paulo, 1951, p. 202).

³⁷⁵ Prêmio de escultura Companhias de Seguro e Capitalização do Grupo Sul América, 50 mil Cruzeiros (cf. I Bienal de São Paulo, 1951, p. 202).

³⁷⁶ Prêmio Felício Lanzara, 30 mil Cruzeiros (cf. I Bienal de São Paulo, 1951, p. 203).

³⁷⁷ Prêmio Aquisição de Pintura concedido pela Reitoria da Universidade de São Paulo, 50 mil Cruzeiros (cf. I Bienal de São Paulo, 1951, p. 202). Sobre a questão de prêmios aquisição, veja: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). Um Outro Acervo do MAC USP, 2017. Sobre o assunto, foi realizada a exposição Um Outro Acervo do MAC USP: Prêmios-Aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963 (MAC USP, 2012-2013, curadoria de Ana Gonçalves Magalhães).

tendências do abstracionismo e do figurativismo, questão amplamente discutida na historiografia e aqui mencionada há pouco. Tal procedimento, de fato, situa a premiação da obra figurativa *Limões*, como uma verdadeira aberração em uma Bienal que acertadamente premiava o abstracionismo, com a Unidade Tripartida de Max Bill (e que também coroava a tela abstrata *Namorados no Café* do francês Roger Chastel [1897-1981], com o grande prêmio de pintura internacional).

É plausível pensar que, nesse caso, tenha sido premiada a vertente corrente no vocabulário dos artistas brasileiros, e o fato de Leontina estar no páreo atesta isso. Em outras palavras, não faz sentido contrapor Di Prete a Max Bill, tendo em vista a presença dela. Leontina e Di Prete colocaram no mesmo patamar duas obras de cunho figurativo, que problematizavam o espaço de composição, introduzindo novas questões plásticas, cada uma à sua maneira.

O problema com a premiação de *Limões* é que o empréstimo do pós-Cubismo italiano era visto como uma poética “contaminada”, não genuinamente brasileira e distante das linguagens, preocupações e debates correntes por aqui. De fato, tal obra tinha raiz marcadamente italiana e fora realizada de modo consciente para aquela mostra.

É crível supor que a premiação de Leontina teria sido melhor aceita pelo meio artístico, tendo em vista seu lastro como artista, mas nem tanto por sua pintura ter índices de brasilidade maiores em comparação com *Limões*. Na verdade, sua natureza-morta poderia ser entendida como fruto de experiências anteriores, as quais, por sua vez, incorporavam questionamentos e experiências ocorrendo no estrangeiro, algo comum a colegas que trabalhavam com ela em São Paulo, como Volpi³⁷⁸, por exemplo. Sua pintura não trazia a “abertura à brasileira” desejada por Pedrosa, mas sua sólida presença no meio paulista e a produção figurativa, que nas palavras de Chiarelli procurava recriar códigos “para melhor entender os paralelismos possíveis entre o mundo e o mundo da pintura”³⁷⁹, certamente fariam com que a premiação nacional ocorresse sem tantas polêmicas.

É fato que *Limões* não remetia aos problemas enfrentados pelos adeptos do figurativismo no Brasil nem às preocupações sociais, como aquelas apontadas por Aracy Amaral em sua classificação. Menos ainda tinha nível de qualidade plástica equiparável a certos trabalhos exibidos na bienal. Ainda que fosse figurativa e, portanto, mais ao gosto de

³⁷⁸ Herkenhoff discorre sobre como ela e Volpi compartilhavam posturas frente ao embate ciência *versus* arte e aos influxos de produções estrangeiras como as de Max Bill e do grupo de Theo Van Doesburg (HERKENHOFF, Paulo. *Maria Leontina*, 2010, p. 238-250).

³⁷⁹ CHIARELLI, Tadeu. *Leontina*, 1999, p. 214.

determinados críticos e artistas, ela não correspondia à arte tipicamente nacional, como se poderia pensar das criações de Portinari, Di Cavalcanti e Lasar Segall. Nem mesmo a pintura de Leontina cabia nesses critérios. Corroborava totalmente com isso a opinião de Maria Bonomi de que o Brasil não estava preparado para ver e premiar os Limões, mas sim as mulatas de Di Cavalcanti, que estavam no imaginário do público³⁸⁰.

Outro ponto que parece ter pesado foi a divergência quanto à *persona* do artista. Di Prete não era brasileiro nem pertencia ao nosso meio artístico, ainda que tivesse participado de exposições nacionais. Não tinha reputação ou produção firmada em nenhum dos museus da cidade, ou seja, junto aos críticos, fosse com mostras coletivas, fosse com individuais.

Nesse sentido, o terceiro aspecto que emerge da série de artigos reproduzidos, que sempre ficaria nas entrelinhas, é a questão de não se saber como e por que um artista pouco conhecido, de origem italiana, conseguiu expor na Bienal de São Paulo e, pior, conquistar o prêmio de primeiro lugar de pintura nacional³⁸¹, deixando para trás figuras de firmada reputação e/ou admiradas pelo meio, como a própria Leontina.

O apadrinhamento por parte de Ciccillo é muitas vezes trazido à discussão de forma mais ou menos velada. Santa Rosa negaria os “boatos” de que tivesse “havido qualquer interferência superior nessas decisões”, uma vez que os membros estrangeiros do júri vinham “sem nenhum compromisso pessoal” e haviam trabalhado a partir de “seus gostos pessoais divergentes”. Qualquer acusação nesse sentido seria bastante leviana³⁸². Além disso, procura se defender das insinuações de que havia se “vendido a capitalistas”. Pois “todo mundo sabe que capitalista não paga, e esse ouro imaginário de Wall Street ou de Matarazzo não vem para nós”³⁸³.

Se tomarmos um artigo de Pedrosa, veremos que a questão persistia anos depois, e colocada mais abertamente. Ao criticar a escolha dos artistas que iriam à XXX Bienal de Veneza, o crítico disse que não representavam a pintura brasileira, e que era “decisão absolutamente provinciana” escolher que fossem apenas os informais ou tachistas. Sobre Di Prete, especificamente, escreveu:

³⁸⁰ Maria Bonomi em entrevista à autora.

³⁸¹ I Bienal de São Paulo, 1951, p. 25. Vale lembrar que no regulamento da I Bienal de São Paulo havia uma cláusula, de número 5, que colocava em iguais condições para concorrer ao prêmio tanto os artistas nacionais quanto os estrangeiros que residiam no país há mais de dois anos.

³⁸² ROSA, Tomás Santa. A Bienal de São Paulo: sua Importância e Vitalidade, 1951. Reproduzido integralmente em: BARSANTE, Cássio Emmanuel. Santa Rosa em Cena, 1982, p. 160-162.

³⁸³ ROSA, Tomás Santa. As Veredas da Servidão, 1951 apud BARSANTE, Cássio Emmanuel. Santa Rosa em Cena, 1982, p. 162-163.

arrebanharam Di Prete, bom camarada, conhecedor da cozinha pictórica italiana, para participar do envio a Veneza sob o pretexto de que agora sua “estética” (*excusez du peu*) estava em dia com a moda internacional, pois dera também, a partir da última Bienal paulista, para fazer seu informalzinho: borrões cósmicos em relevo muito pastoso e no mesmo esquema de cores que o pintor trouxe da Itália e lhe grangeou, com o seu limão verde transparente, o primeiro prêmio, por descuido, da primeira Bienal paulista. Como nenhum membro entendido da Comissão escolhadora quis aceitar a responsabilidade por sua inclusão, diz-se à boca pequena que a principal razão da escolha foi a merecida amizade que lhe vota o nosso caro Ciccillo³⁸⁴.

Passados quase dez anos do episódio, as marcas deixadas no meio artístico ainda eram profundas. Em 1970, o mesmo crítico mencionaria a questão em outro texto, no qual, ao fazer um balanço das bienais, afirmava que os prêmios não tinham qualquer significação, pois eram frutos de jogos de *marchands* ou de combinações políticas:

a falta de qualquer critério objetivo da distribuição desses prêmios acabou por levar um desses júris a dar ao mesmo pintor que ganhou o grande prêmio brasileiro de pintura na I Bienal, o grande da VII³⁸⁵. Até hoje não se sabe a razão das preferências, o que terminou por afundar no ridículo³⁸⁶.

Não há registro formal de conduta “paternalista” por parte de Ciccillo, muito embora Diná Lopes Coelho, Secretária Geral da Bienal de São Paulo e Diretora Técnica do MAM-SP, acreditasse que uma ou outra vez talvez Ciccillo “conversasse” com os membros do júri para influenciar as decisões. “Sua discrição, porém, proíbe adivinhar seus interesses ou simpatias nas premiações”³⁸⁷.

Sobre os prêmios na Bienal de Veneza, Diná conta que

em Veneza, [...] Ciccillo entrava na guerra. Pacileo [Renato] trocava votos de Ciccillo – se comissário – por votos ao brasileiro considerado o melhor da

³⁸⁴ PEDROSA, Mário. Ainda o Envio a Veneza, 1960.

³⁸⁵ Há uma confusão de Pedrosa com relação à edição, pois na verdade Di Prete ganha pela segunda vez na VIII Bienal de São Paulo, em 1965, o que gerará mais uma vez um grande mal estar no meio artístico. Isso será discutido adiante.

³⁸⁶ PEDROSA, Mário. Por Dentro e Por Fora das Bienais, 1975, p. 300.

³⁸⁷ Depoimento a Liliana Mendes, 13 de fevereiro de 1995.

representação. Usava quanto lhe sugeria a poderosa inteligência para conseguir o prêmio. Dias de intenso movimento, intrigas, emoção. No mais das vezes, Ciccillo voltava ao Brasil com uma láurea para um dos nossos artistas. Agradava a classe artística. Acarinhava o País. E fortalecia seu prestígio.

Alice Brill também reforçou a questão, explicando que Di Prete era amigo íntimo de Ciccillo e que, por esse motivo, sempre era favorecido. Sobre a tela premiada, falou:

aqueles Limões dele não eram nada de tão excepcionais, foi a pessoa dele, e sempre houve isso em todas as Bienais, na Bienal de Veneza também. Sempre há favoritismo, a gente nunca é levada assim tão a sério. Sabe, um prêmio da Bienal é coisa negociável, e isso naquela época a gente já estava percebendo, e também qual é o país que vai ser premiado este ano³⁸⁸.

Os concretistas Maurício Nogueira Lima e Hermelindo Fiaminghi também concordavam com a ideia de que Ciccillo influenciava na decisão dos prêmios e que, no caso de Di Prete, tratou de recompensá-lo por seu esforço na execução da mostra³⁸⁹.

Wesley Duke Lee (1931-2010) também seria enfático ao afirmar, em 1988³⁹⁰, que Ciccillo decidia tudo que dizia respeito à Bienal de São Paulo. “Segurava sozinho as suas decisões”, inclusive sobre o que era mandado à Bienal de Veneza. Sua declaração procede. Basta lembrar um episódio envolvendo, novamente, Di Prete: em nome de Ciccillo, Profili enviou uma correspondência à secretaria da Bienal de Veneza em dezembro de 1951³⁹¹, sugerindo, entre outros assuntos, que Di Prete e Leontina fossem acolhidos para a representação do Brasil na próxima edição daquela mostra, em 1952.

Ciccillo se preocupava que Di Prete não fosse inserido na lista da representação pelo fato de ter ganhado o primeiro prêmio; mas, que se a própria Bienal de Veneza o convidasse, ele seria obrigatoriamente incluído pelo Brasil. Ou seja, é evidente o envolvimento e a

³⁸⁸ Entrevista de Alice Brill a Liliana Mendes, 30 de novembro de 1994.

³⁸⁹ Depoimento de Maurício Nogueira Lima e Hermelindo Fiaminghi no MIS.

³⁹⁰ Depoimento de Wesley Duke Lee no MIS.

³⁹¹ PASTA A.S.A.C. Mostre all’Estero. Biennali di San Paolo del Brasile. Envelope 2. Carta de Profili a Giulio Baradel, 3 de dezembro de 1951. A resposta vem em 16 dezembro de 1951, em que se diz: “Circa Di Prete, Il Prof. Pallucchini porterà il suo nome alla prima riunione della Commissione che sceglie gli artisti da invitare e speriamo che i voti dei componenti la Commissione gli siano favorevoli. Lo stesso dicasi per la signora Maria Leontina Franco Dacosta” [Sobre Di Prete, o Prof. Pallucchini levará seu nome na primeira reunião da Comissão que escolhe os artistas a serem convidados, e esperamos que os votos dos membros da Comissão lhe sejam favoráveis. O mesmo se diga sobre a senhora Maria Leontina Franco Dacosta].

“manobra” que Ciccillo faz para assegurar que ambos os artistas figurassem na mostra, ao mesmo tempo em que não houvesse atrito direto seu com o meio artístico brasileiro.

Alambert e Canhête entoam o coro sobre o apadrinhamento de Ciccillo quando sugerem que a importância do “assessoramento” de Di Prete a Ciccillo tenha lhe rendido uma grande “generosidade” ao longo das bienais, pois uma série de prêmios lhe foi concedida³⁹².

Devemos ter em mente que Di Prete não foi o único grande colaborador de Ciccillo agraciado com um prêmio graúdo e prestigioso em edições da Bienal de São Paulo. Aldemir Martins, figura fundamental na montagem da mostra, conquistou o prêmio nacional de desenho em 1951³⁹³. O mesmo ocorre com Grassmann, incontestado colaborador, que foi agraciado com prêmios gravura na primeira e na terceira edições³⁹⁴.

Outro exemplo é Alberto Magnelli, Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo na primeira bienal e Primeiro Lugar de Pintura Estrangeira na terceira. O italiano acabaria sendo beneficiado também numa questão financeira, quando se abriu uma exceção nos encargos fiscais que incidiriam em seu pagamento³⁹⁵.

Maria Martins, como se sabe, teve com Yolanda Penteado uma participação muito ativa na realização do evento³⁹⁶. A artista fora convidada a ter uma sala individual na primeira edição³⁹⁷, e posteriormente, foi Primeiro Lugar de Escultura na III Bienal de São Paulo.

Segundo Felícia Leirner (1904-1996), o prêmio deveria ter sido dado a ela própria por escolha dos comissários, mas acabou perdendo-o justamente para Maria Martins, “muito amiga do Ciccillo”³⁹⁸. Felícia explica que: “todo o mundo sabe, nesses casos sempre o Ciccillo mandava. Então ela tirou o primeiro prêmio e eu o segundo”.

Há ainda o caso de Di Cavalcanti que, como vimos, queria o prêmio na I Bienal de São Paulo, mas acabou apenas dividindo a láurea com Volpi na segunda edição.

³⁹² ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyanna. As Bienais de São Paulo: da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001), 2004, p. 37.

³⁹³ I Bienal de São Paulo, 1951, p. 203. Prêmio Olívia Guedes Penteado, no valor de 20 mil Cruzeiros.

³⁹⁴ Na I Bienal de São Paulo, Prêmio de Aquisição Francisco Spina, 5 mil Cruzeiros (cf. I Bienal de São Paulo, 1951, p. 203.), e na III Bienal de São Paulo, Primeiro Prêmio de Gravura Nacional. Para mais informações sobre a colaboração de ambos os artistas na mostra, veja: AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo: 1951-1987, 1989, p. 18-19.

³⁹⁵ Como comprova uma correspondência enviada pela Secretaria da Bienal de São Paulo a ele em 24 de julho de 1952, em que se explicava que aquela exceção ocorria: “in via riservata, dovuta essenzialmente ai sentimenti di amicizia del Sig. Matarazzo nei suoi riguardi [em via reservada, devido essencialmente aos sentimentos de amizade que o Sr. Matarazzo tem pelo senhor]. Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

³⁹⁶ PENTEADO, Yolanda. Tudo em Cor-De-Rosa, 1977, p. 178.

³⁹⁷ I Bienal de São Paulo, 1951, p. 55. O fato gerou questionamentos, como o do escultor José Pacheco, por exemplo. Relatos em: BENTO, Antonio. A Bienal de São Paulo, 1951.

³⁹⁸ Entrevista a Liliana Mendes, 14 de dezembro de 1994.

Tendo-se ponderado todos os fatores envolvidos na premiação de Limões, os vários depoimentos que apontam para a indicação de ganhadores e os colaboradores premiados, acreditamos que Ciccillo de fato tenha acenado com o nome de Di Prete a Milliet. Somamos ainda à suspeita a gama de obras concorrentes de mesmo peso ou mais significativas, realizadas por artistas mais conhecidos no meio ou imigrantes. Por sua vez, o Milliet tinha testemunhado o envolvimento do artista na criação e realização da Bienal de São Paulo. O crítico foi o responsável pelo “voto de minerva” da disputa entre Di Prete e Leontina, muito embora pudesse ter predileção pela segunda em função das qualidades plásticas da obra³⁹⁹ e sua sólida presença no meio. Se ainda assim decidiu por Di Prete, é plausível imaginar que ele e Ciccillo se sentissem em débito com o artista por sua colaboração. Talvez tenha pesado seu papel de “conciliador”⁴⁰⁰, ainda que não tenha assumido a responsabilidade em público depois.

Maria Bonomi aventava ainda duas possibilidades bastante interessantes⁴⁰¹: a primeira, de que o prêmio dado a Di Prete era, ao mesmo tempo, um agrado ao artista e a Ciccillo, que lhe tinha em consideração; a segunda, de que a escolha era como “dar um prêmio à península”⁴⁰². Partindo-se da premissa de Bonomi, é possível pensar que esse gesto servia a Ciccillo como reconhecimento de Di Prete e aos seus propósitos políticos com a Bienal de Veneza.

De todo modo, que pesem os pontos de vista indicados no decorrer desta investigação, não se pode negar a possibilidade de “paternalismo” de Ciccillo com Di Prete. Não há documentos oficiais que confirmem ou refutem tal hipótese, apenas depoimentos e relatos de amigos, familiares ou artistas, que algumas vezes emergem como mera fofoca e não fornecem embasamentos concretos.

O fato é que a tela Limões, apesar de não ser plasticamente tão potente quanto às outras pinturas comentadas e ser tributária de determinada produção italiana do pós-II Guerra Mundial, não apresentava linguagem estranha ao meio artístico no Brasil, que parecia

³⁹⁹ Amplamente reconhecidas posteriormente. Na mostra da Domus, em dezembro de 1951, Milliet destacaria as qualidades de suas criações tanto no folder quanto em artigo de jornal (O Estado de S. Paulo, 28 de dezembro de 1951).

⁴⁰⁰ AMARAL, Carlos Soulié do. Sérgio Milliet, Cem anos, Sem limites, 2004, p. 43.

⁴⁰¹ Em depoimento à autora.

⁴⁰² A Itália, dentre as nações participantes na mostra, foi a que mais conquistou prêmios, marcando presença em quase todas as categorias: Pintura, Escultura, Desenho, Gravura e Arquitetura. Além do fato de haver prêmios especiais destinados a italianos: Italiano do Rio de Janeiro e Italiano de São Paulo (cf. I Bienal de São Paulo, 1951, p. 41).

propenso a premiar a corrente figurativa. Além disso, a relação de Di Prete com a idealização da Bienal de São Paulo e sua execução também foram efetivas, como pudemos aferir.

A consequência dessa relação lhe seria inegavelmente profícua nos anos seguintes em termos de visibilidade e mesmo comerciais. Sua trajetória começa a ser escrita tendo o prêmio como paradigma. Partindo desse “marco fundador” e sua amarga ressonância naquele momento, o percurso de Di Prete passa a ser apresentado por ele próprio como o de um herói, e é base para a construção de sua carreira nos decênios seguintes.

2.2 VIII BIENAL DE SÃO PAULO (1965) E O 1º PRÊMIO PINTURA NACIONAL DE NOVO!⁴⁰³

Em 1965, o periódico *La Nazione*, de Viareggio, anunciava: *Ha Vinto un Premio alla Biennale. È il Pittore Più Famoso del Brasile il Viareggino Danilo Di Prete*⁴⁰⁴. O artigo explicava que Di Prete vivia no Brasil desde 1946 e azealhava pela segunda vez o prêmio de primeiro lugar na Bienal de São Paulo, a exposição mais importante do país. A notícia desse segundo reconhecimento havia chegado a Sergio Baroni (1918-2002)⁴⁰⁵, que decidira compartilhar com Viareggio a grande afirmação do “filho” distante.

Nos jornais brasileiros, o tom era o oposto, como mostra o texto de Geraldo Ferraz:

o Prêmio de Pintura a Di Prete, na 1ª Bienal, que a 8ª reeditou, foi uma pedra de escândalo. Os “Limões” azedaram bastante a apreciação do Júri na 1ª Bienal, lamentando-se que nenhum dos bons artistas nascidos no Brasil e que tinham obras apreciáveis na 1ª Bienal (o nome de Tarsila, por exemplo, estava lá), não lograsse esta premiação. Mas dizer-se que 14 anos depois se voltasse “da capo”, como nas músicas, qual se, no período intercalar, não houvéssimos passado da pintura de Di Prete, é verdadeiramente precário, como julgamento e como novidade para a Bienal. Acresce que havia muito

⁴⁰³ Algumas ideias desenvolvidas neste capítulo foram apresentadas em eventos ou publicações, tais como: III Colóquio de Teoria, Crítica e História da Arte: A Crítica de Arte como História da Arte (Brasília, novembro de 2016, sob o título: o Caso de Danilo Di Prete: Recepção e Atuação Junto à Crítica de Arte Italiana e Brasileira); no artigo *Abstrações de Danilo Di Prete na V Bienal de São Paulo e a Crítica de Lourival Gomes Machado*, publicado no número 10 da Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES (Universidade Federal do Espírito Santo); e em *From The Italian Artisti Italiani In Armi Group During World War II To Brazil In 1946: The Case Of The Italian Painter Danilo Di Prete* – a ser publicado no livro *War and Portrayal: The Expression of the Unbearable in Modern and Contemporary Art in War (Hi)Stories* [no prelo].

⁴⁰⁴ Venceu um prêmio na Bienal. É o pintor mais famoso do Brasil o Viareggino Danilo Di Prete.

⁴⁰⁵ Baroni era de Viareggio e trabalhou durante a vida com a criação de carros alegóricos para o tradicional carnaval da cidade.

para escolher; mas os bons ventos sopraram para a pintura cósmica e medíocre, é o termo, de Di Prete, e daí o Júri ter voltado a 1951. Dos limões ao cosmos⁴⁰⁶.

Outro exemplo foi escrito por José Geraldo Vieira:

o júri internacional conferiu o prêmio de pintura brasileira a um artista que em 1951 já recebera a mesma láurea. Trata-se de um artista sério, prestativo (montou sozinho quase toda a Bienal, por mais duma vez), e que ultimamente vem apresentando telas com a designação genérica de “paisagens cósmicas”. Sua situação com o atual prêmio deve ser ambivalente. Pois se acaso ele se sente feliz com a láurea repetida, simultaneamente se deve sentir atrapalhado com esse sanduíche plástico montado sobre o peito e as costas. Sua condição de estrangeiro radicado (ou naturalizado?) também coadjuvará no seu estado de provável angústia, pois sem querer preteriu quase cem artistas. Demais a mais, de 1951 para 1965, muito mudou o cenário plástico brasileiro, bem como o internacional. Os críticos é que parecem que não mudam muito, burocraticamente. A maneira específica de Di Prete é mesmo a mais avançada, a mais revolucionária, a mais estética, em confronto com o demais acervo nacional?⁴⁰⁷

Se na primeira edição, além da pintura em si, havia a questão da nacionalidade e do “apadrinhamento”, desta vez enfatizava-se também o problema de ele já ter ganhado o mesmo prêmio – algo inédito para a história da mostra –, pois poderia sugerir estagnação da arte brasileira.

Passados catorze anos da premiação de Limões, o artista havia experimentado outras linguagens, apresentadas sistematicamente em edições da Bienal de São Paulo, obtendo reconhecimentos e conquistas em algumas delas. Foi responsável pela capa do catálogo da segunda, em 1953. Recebeu Prêmio de Aquisição na quinta bienal, de 1959. Criou o cartaz e a capa do catálogo da sétima edição, em 1963. Teve sala especial na sexta mostra, em 1961, como fruto da premiação na edição inaugural⁴⁰⁸. E foi precisamente com essa sala que teve um momento de glória, como vemos em sua fortuna crítica; única ocasião em que obteve do meio artístico e do público um consenso bastante positivo em torno de sua produção.

⁴⁰⁶ FERRAZ, Geraldo. Bienal: Completada a Premiação, 1965, p. 14.

⁴⁰⁷ VIEIRA, José Geraldo. “Check-up” da VIII Bienal: Ainda a Pintura Brasileira, 1965.

⁴⁰⁸ A partir da sexta edição da mostra, instituiu-se que artistas premiados anteriormente poderiam ter salas especiais, como será discutido adiante.

Figura 21 – Danilo Di Prete. *Candomblé*. 1953.

Figura 22 – Danilo Di Prete. *Colar de pérolas*. 1953.

Di Prete não se acanha em ser mais ousado na elaboração da capa do catálogo, talvez por acreditar que esse meio suportaria uma nova experiência sua com abstração. Ao passo que, com a pintura, ele não se aventura por caminhos muito diferentes. Ainda assim, de alguma maneira, parece dar continuidade ao que tinha iniciado na edição anterior, procurando responder a determinados nichos e gostos com linguagens, temas e referências artísticas amplamente reconhecidas.

Em entrevista a Walter Zanini, meses antes da inauguração da segunda bienal, ele tentou deixar claro que estava buscando uma posição “centrista na sua pintura”. Zanini escreve que Di Prete fazia uma pesquisa de estilo em que⁴¹²

⁴¹² ZANINI, Walter. Di Prete Procura Nova Linguagem para sua Arte. Ultrapassada a Fase dos “Limões” com que Levantou o Prêmio Nacional de Pintura da I Bienal – Uma Tradição que Pesa nos Ombros – Cartazista de Muitos Prêmios, mas Pintor sem Público, 1953. Consultado no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

esposam formas abstratas e figurativas. [...] Em outras palavras, quer introduzir aquelas nestas, de maneira a fundi-las com homogeneidade, sem preponderâncias. Não acredita no figurativo isolado nem no abstrato puro. O primeiro, julga ultrapassado, o segundo decorativo. Crê numa harmonia. [...] Sua fase que se tornou mais conhecida na Bienal, principalmente com a tela Limões, está liquidada.

Zanini diz que Di Prete, ao sofrer o peso da tradição italiana, procurava não ser dominado por ela, ainda que declarasse, na mesma entrevista, estar sob influência da pintura metafísica de Carlo Carrà. Segundo o crítico, Di Prete acreditava que a arte não se fazia de improviso, mas de um esforço científico. E que “a pintura brasileira não deve ser brasileira só porque é feita aqui”. Para Zanini, “Danilo Di Prete tem estado em muitos países. É um artista viajado. Mas agora quer ser brasileiro, quer deixar de ser o que foi, quer se tornar o que sente no clima tropical”.

Podemos pensar em alguns pontos que Di Prete buscava transmitir por meio do seu interlocutor: a mudança de fase que seria testemunhada na bienal dentro de alguns meses; o descolamento da controversa linguagem de Limões; o afastamento da tradição italiana, desenvolvendo uma produção brasileira; o posicionamento nem abstrato nem figurativo, mas “centrista”.

Ora, Di Prete procurava responder àquilo que vinha presenciando desde sua chegada ao país, do debate entre abstração e figurativismo até a notória adesão à primeira tendência a partir daquele decênio. Estava claro para ele quem eram os agentes do Modernismo, seus críticos e artistas mais proeminentes vinculados ao figurativismo (Di Cavalcanti, por exemplo), bem como a corrida à abstração. Di Prete, no entanto, não poderia se tornar brasileiro se aderisse inteiramente à corrente “internacionalista” da abstração. Ao mesmo tempo em que não poderia ser um artista atualizado com o campo das artes – algo esperado para uma Bienal – se ficasse inteiramente vinculado ao figurativismo. Assim, ele procura uma solução intermediária, ainda que apenas em teoria, que atendesse às questões latentes no meio brasileiro, explicando-se quanto a Limões e anunciando os porquês das novas produções.

Um primeiro esforço mais decidido seu em direção à abstração seria apresentado na III Bienal de São Paulo, em 1955, como demonstram suas *Formas no Espaço*⁴¹³ (Figura 23) e *Festa de São João* (Figura 24). Ambas as telas foram pintadas em 1953 e demonstram sua

⁴¹³ Essa tela foi adquirida na III Bienal de São Paulo e hoje pertence ao acervo do MAC USP. Di Prete expôs cinco obras nessa edição: *Espaço Quadrado*, *Festa de São João*, *Formas Noturnas*, *Silêncio Interno* e *Formas no Espaço*.

busca por uma arte mais “centrista”. Apesar de sugerirem uma vontade de inserção na corrente em voga no cenário paulista – o abstracionismo concretista –, elas possuem, na realidade, diferenças bastante significativas com os postulados do Manifesto Ruptura, de 1952. Nas obras mencionadas há distinção entre figura e fundo, onde os planos geométricos se sobrepõem e se articulam, gerando novas formas geométricas irregulares que, associadas, sugerem ao espectador imagens possíveis (portas, pássaros, balões, dobraduras). A cor tem papel importante nessa diferenciação entre figuras e fundo, e não há sugestão de projeção das formas a um fundo infinito ou de um movimento rítmico e seriado; pelo contrário, os elementos estão em diferentes níveis de profundidade, mas contidos num espaço bem determinado, concentrados nos limites da tela.

Figura 23 – Danilo Di Prete. *Formas no espaço*. 1953.

Figura 24 – Danilo Di Prete. *Festa de São João*. 1953.

Tal experiência aos poucos ganharia outros contornos. Em meados dos anos 1950, Di Prete já tinha reconhecido a enorme importância do abstracionismo concreto paulistano, mas falava sobre a necessidade de pesquisar outras linguagens: “parece-me que chegamos num ponto em que para avançar não é possível abrir uma brecha; é necessário quebrarmos a parede que está diante de nós”⁴¹⁴. Tal “parede”, em seu caso, foi quebrada por meio da abstração gestual, ou informalismo, linguagem que o ajudaria a expressar melhor a maneira como imaginava o cosmos e o universo, que se tornariam o cerne de suas indagações a partir desse decênio.

Antes de abordar o assunto por essa via, ele trilha outros caminhos, como vemos nas duas obras que expôs na V Bienal de São Paulo (Figuras 25 e 26). Nelas, evidencia a procura pela representação do espaço por meio de “esposamento” de formas, como bem disse Zanini⁴¹⁵, trabalhando no limiar entre abstração e figuração. Ele faz uso de formas sintéticas, com poucas camadas de tinta e de cores. O intuito é sugerir ao espectador uma calma visão do universo. Tal esforço seria reconhecido na crítica de Lisetta Levi, em que explica: “esta visão

⁴¹⁴ S.t., 20 de junho de 1955, p. 3.

⁴¹⁵ De acordo com Marina Barzon Silva, a produção do Gruppo degli Otto apresentada pelo crítico italiano Lionello Venturi carregava, de certa maneira, a mesma preocupação de não ser totalmente figurativa ou abstrata. Di Prete conhecia bem os artistas integrantes do grupo, tanto pela presença deles em edições da Bienal de São Paulo (primeira e segunda edições) e nas bienais de Veneza de 1952 e 1954, quanto por terem sido adquiridos por Ciccillo nessas ocasiões. Para um panorama sobre assunto, veja: SILVA, Marina Barzon. Fugindo da Antinomia: a Crítica de Lionello Venturi e O *Gruppo degli Otto*, da Bienal de Veneza ao Brasil, 2017.

cósmica o artista sente profundamente, e quem conhece o progresso da arte de Danilo Di Prete tem de cumprimentá-lo por sua evolução”⁴¹⁶.

Figura 25 – Danilo Di Prete. Título⁴¹⁷, 1959.

Figura 26 – Danilo Di Prete. Título⁴¹⁸, 1959.

⁴¹⁶ LEVI, Lisetta. A Participação do Brasil na Bienal, 1959.

⁴¹⁷ Tendo em vista a listagem das obras expostas na ocasião, o título seria um dos seguintes: Corpo Celeste, Cosmos ou Eclosão.

⁴¹⁸ Idem.

O informalismo seria protagonista na V Bienal de São Paulo⁴¹⁹, com o primeiro lugar de pintura nacional concedido ao nipo-brasileiro Manabu Mabe. Como recorda Ferreira Gullar, essa edição fora “tachista de uma ponta a outra. [...] Teve tanto impacto quanto a I Bienal, que trouxe para cá a experiência concreta, que se resumia porém à sala suíça, enquanto a bienal inteira era tachista. Então o movimento se impõe no Brasil de maneira direta”⁴²⁰.

Essa linguagem plástica contaria com o apoio incisivo de Lourival Gomes Machado⁴²¹, diretor-artístico daquela edição. Ele defenderia esse tipo de produção pela possibilidade de o artista, através do gesto, dar vazão àquilo que lhe era mais íntimo, expressivo e particular, em detrimento de uma produção “fria e matemática”. Em artigos sobre a V Bienal de São Paulo⁴²², o crítico desmistifica a ideia de que o novo, sobretudo nos territórios da arte, não precisava se impor como melhor do que o velho, e que por isso não se devia discutir se a constância da tendência predominante na V Bienal de São Paulo era boa ou má, mas simplesmente constatar que havia “homogeneidade supranacional de linguagem e tendência”, sendo que não se devia considerá-la dominante somente por ser mais numerosa, mas porque era a “clara marca de um impulso coletivo”⁴²³. Em suas palavras:

numa clara tendência [...] a voga abstracionista esquece os ideais de equilíbrio formal que, ainda há pouco, assemelhava uma aspiração clássica [...]. Antes flui, através duma extensa variedade de orientação, para a pesquisa da expressão, comumente angustiada e, por vezes, até rudemente bárbara, das insatisfações e impossibilidades que tecem a trama da vida do homem moderno⁴²⁴.

No entanto, a posição dos demais críticos sobre o informalismo estava longe de ser unânime. Além de Gomes Machado, Antonio Bento havia abraçado a tendência, acreditando

⁴¹⁹ Para um panorama sobre o assunto, recomendo a leitura de: AVELAR, Ana Cândida de. *A Raiz Emocional. Arte Brasileira na Crítica de Lourival Gomes Machado*, 2014, cap. 5 e 6; COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: a Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta*, 1987.

⁴²⁰ Entrevista com Ferreira Gullar apud COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: a Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta*, 1987, p. 90.

⁴²¹ Sobre esse assunto, veja: AVELAR, Ana Cândida de. *A Raiz Emocional. Arte Brasileira na Crítica de Lourival Gomes Machado*, 2014.

⁴²² MACHADO, Lourival Gomes. *Bienal: a Significação do Novo*, 1959; MACHADO, Lourival Gomes. *Bienal: o Encontro*, 1959.

⁴²³ MACHADO, Lourival Gomes. *Bienal: a Significação do Novo*, 1959.

⁴²⁴ MACHADO, Lourival Gomes. *Bienal: o Encontro*, 1959.

que ela substituíra a abstração geométrica, já ultrapassada naqueles anos⁴²⁵. José Geraldo Vieira a via com parcimônia, declarando não ser contra o tachismo, mas sem reconhecer bons resultados nessa opção⁴²⁶. Mário Pedrosa, por sua vez, já vinha se opondo desde a IV Bienal de São Paulo por acreditar que o tachismo não seria a expressão mais marcante de uma arte brasileira⁴²⁷.

A tendência vinha ganhando expressão desde os anos precedentes com a produção de artistas que a tinham conhecido na Europa, como Fayga Ostrower (1920-2001) e Yolanda Mohalyi⁴²⁸. Corroborava com o impacto do informalismo no Brasil a grande retrospectiva de Pollock na IV Bienal de São Paulo, organizada pelo MoMA, e a notícia das salas especiais dedicadas a Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze, 1913-1951) na Bienal de Veneza de 1958⁴²⁹. Assim, na V Bienal de São Paulo, quando o tachismo ganhou representatividade, não se tratava de uma questão inédita.

Voltemos a Di Prete. Vimos que, na VI Bienal de São Paulo, houve certo consenso em torno da sua sala especial (Figura 27), como se a “evolução” com a linguagem informal indicada por Lisetta Levi atingisse o ponto mais alto de sua carreira. Tal mudança se dá tanto por ter sido bem recebido na edição anterior quanto por sua própria experimentação na XXX Bienal de Veneza⁴³⁰, onde viu a tendência acolhida, sobretudo com a premiação do francês Jean Fautrier (1898-1964) e do franco-alemão Hans Hartung (1904-1989), que dividiram o grande prêmio internacional. A essas experiências se soma a sua percepção de que tal

⁴²⁵ AVELAR, Ana Cândida de. Por uma Arte Brasileira: Modernismo, Barroco e Abstração Expressiva na Crítica de Lourival Gomes Machado, 2012, p. 177.

⁴²⁶ José Geraldo Vieira diria: “por enquanto o tachista nacional ainda é um enrugador de fundo de tela, um criador de postemas de óleos, de grumos de gesso e serapilheira, embevecido com a coragem de Burri e Antoni Tàpies” (SILVA, 2012, p. 27).

⁴²⁷ PEDROSA, Mário. Pintura Brasileira e Gosto Internacional, 1957. Consultado no Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo. O artigo parece uma espécie de resposta de Pedrosa a Alfred Barr Jr., para quem os artistas brasileiros concretos estavam fazendo “bauhausexercise”; Pedrosa rebate, afirmando que a crítica estrangeira esperava dos artistas brasileiros ou uma expressão regionalista ou uma obediência à moda internacional, o tachismo. Ele continuaria nessa oposição durante um bom tempo, colocando-se, por exemplo, contra o envio de criações tachistas à XXX Bienal de Veneza. Em suas palavras: “o grupo de artistas clandestinamente escolhido e ultimativamente (sic) imposto pelos que podiam impor, não representa, porém, a pintura brasileira atual. Já o fato de se determinar que fossem a Veneza apenas os artistas ditos informais ou tachistas era decisão absolutamente provinciana inspirada numa vontade ingênua de fazer o Brasil aparecer também como mais um país periférico, sem autonomia cultural nem critério próprio quanto aos valores de casa” (PEDROSA, Mário, 1960. Artigo consultado no arquivo de Giuliana Di Prete Campari).

⁴²⁸ COUTO, Maria de Fátima Morethy. Por uma Vanguarda Nacional: a Crítica Brasileira em Busca de uma Identidade Artística (1940-1960), 2004, p. 164-165.

⁴²⁹ COUTO, Maria de Fátima Morethy. Por uma Vanguarda Nacional: a Crítica Brasileira em Busca de uma Identidade Artística (1940-1960), 2004, p. 142-144.

⁴³⁰ De acordo com testemunho de Giorgio Michetti à autora em Viareggio, 19 de janeiro de 2016.

linguagem lhe permitiria uma gama de possibilidades plásticas para abordar o tema do cosmos⁴³¹.

Figura 27 – Vistas da sala especial de Danilo Di Prete na VI Bienal de São Paulo.

⁴³¹ Vera Pacheco Jordão, em texto publicado no ano anterior, ao falar das obras que seriam enviadas a XXX Bienal de Veneza, sugere que Di Prete tinha modificado a linguagem apresentada na última Bienal de São Paulo para trabalhar com o informalismo, cujas obras “ensaivavam efeitos de matérias, [...] mas apresentavam contornos muito nítidos de formas geométricas livres”. Talvez o artista, “sentindo como injunção o critério de ‘informalismo’ que presidiu à seleção dos artistas, [...] lançou-se aos borrões e empastamentos” (JORDÃO, Vera Pacheco. São Paulo na Bienal de Veneza, 1960. Arquivo Giuliana Di Prete Campari).

O convite para a sala especial partira de Mário Pedrosa, diretor artístico daquela edição, que sugeriu ao artista apresentar sua produção dos últimos dez anos⁴³². Di Prete expôs trinta e seis peças⁴³³, que compunham um panorama de sua trajetória, mais especificamente aquela constituída na própria Bienal de São Paulo. Limões aparece como marco inicial, somada a algumas representantes de sua participação em edições seguintes, como Formas no Espaço (Figura 23) e Gesto Cósmico. Até chegar ao tema do cosmos, composto por nada menos do que vinte telas, todas de 1961⁴³⁴. Em resumo, uma retrospectiva organizada de maneira a reiterar o discurso de sua “evolução” em direção à tendência mais em voga, o informalismo⁴³⁵.

A sala contou com apresentação de José Geraldo Vieira, que reafirmava esses pressupostos:

O objetivo duma retrospectiva é realizar simultaneamente a convergência das fases de evolução dum artista no perímetro duma sala. [...] É o que ocorre na sala de 10 por 15 metros da retrospectiva Danilo Di Prete. Ali, o seu percurso plástico está representado pelas obras feitas no Brasil, onde chegou em 1946 [...]. O egresso da guerra, emigrado para o Brasil, juntaria depois [...], no curto espaço de quatro anos, 23 prêmios outorgados à sua atividade publicitária em concursos de cartazes. Mas lhe sucedeu aqui em São Paulo, em 1951, uma surpresa ao mesmo tempo benéfica e nefasta; pois tendo sido uma glória lhe criou complexos: na I Bienal, aceito no nosso contingente como estrangeiro já residindo no Brasil desde mais de dois anos, o júri internacional lhe conferiu o Grande Prêmio de Pintura Brasileira. O jubilo atônito se transformou em mal-estar. Porque conquanto não sendo um intruso, respeitando a nossa pintura e até mesmo deixando antropofagar-se por ela, Danilo Di Prete passou a temer a xenofobia e o despeito. A responsabilidade e o amor próprio obrigaram-no a trabalhar ainda mais. Assim, participa de vários certames aqui no Brasil e no estrangeiro. O azar das láureas persegue-o; prêmios de aquisição, a medalha de ouro, o prêmio SAPS, o prêmio Odebrecht. [...] Após o Prêmio de Pintura obtido na I Bienal

⁴³² Como atesta a carta de Danilo Di Prete a Mário Pedrosa em 9 de dezembro de 1960. Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

⁴³³ VIEIRA, José Geraldo. Danilo Di Prete, 1961, p. 33-35.

⁴³⁴ As telas devem ter sido feitas perto da abertura da mostra. Correspondências localizadas no Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo mostram que a diretoria do antigo MAM-SP e até mesmo Ciccillo enfatizaram ao artista que sua produção não entraria no catálogo, já que ele ainda não havia informado as obras participantes. Até 2 de agosto, as pinturas não haviam ainda sido enviadas, conforme correspondência enviada por Wanda Svevo ao artista.

⁴³⁵ Di Prete teve contato com salas especiais (e as narrativas que sugeriam ao público) não somente na Bienal de São Paulo, mas ainda na Itália, ao ser ajudante de montagem em Viareggio, além de ter visitado grandes retrospectivas de artistas em mostras como a Bienal de Veneza e a Quadrienal de Roma.

de Arte de São Paulo, principia a receber encomendas. Aos poucos, o figurativismo de cenas de trincheira, de semblantes de anciãos, de episódios líricos, o neocubista de naturezas-mortas, o paisagista de temas bucólicos, o cromático sensível, passa para a arte abstrata. É que sua curiosidade irrequieta é onímoda, o alvoroça, obrigando-o, exatamente por isso, a limar a sua vocação como quem lima um ferro. [...] Ele deseja uma arte do seu tempo, mas que signifique, sobretudo, o desenvolvimento propedêutico lógico da sua vocação individual, “esse ferro que é preciso limar”. Tratou de pôr mãos à obra, nesse sentido. De como agiu, de como atuou até obter uma pintura equidistante do informalismo e do tachismo, eis o que mostra mais da metade de seus quadros expostos em sua sala especial. A retrospectiva Danilo Di Prete, no Pavilhão Armando Arruda Pereira, no Ibirapuera, mostra, no átrio, o figurativismo neoimpressionista do emigrado, com seu alforje de pigmentos e temas antropomórficos europeus. Depois mostra, ainda no vestibulo, o pintor metafísico, algo a De Chirico, e o neocubista, algo a Carrà. No salão propriamente dito, nos mostra o transformalista. [...] O atual “tachista” Danilo Di Prete (pois urge afinal rotulá-lo com uma classificação de verbete didático) é um pintor de matéria e cor aplicadas com espátulas pelas leis instintivas e sagazes da vocação, do metiê, do artesanato, da perícia e do virtuosismo. [...] Ele faz arte abstrata disponível para nós, os seus observadores. Pois o que vemos é algo real e fantástico, da terra e do espaço. As suas últimas telas, que tanto influenciaram outros informais, limitam-se a um metro por dois, por exemplo. Porém, uma vez preparado o suporte celestial ou oceânico, elas parecem imensas. [...] Dentro desse limite, com efeito de espaço incomensurável, paira sempre uma forma ciclópica, que nos parece uma ilha, um litoral, ao meio dia ou à meia noite. Enfim, geografia poética de Di Prete, o criador de olhos vendados. Nós é que sabemos o que ele faz, devido exatamente ao seu tom metonímico⁴³⁶.

Vieira reforça a ideia de “evolução” do artista, um “transformalista”, profundo conhecedor do metiê aprendido com grandes mestres italianos. Sua evolução se dava a partir de Limões até chegar àquelas criações tachistas que tanto impactavam outros artistas. Di Prete é apresentado quase como um herói, sofredor no início de seu percurso, mas vencedor naquele momento.

O texto e sobretudo as obras expostas na sala reforçam seu crescimento no espaço da bienal e em resposta a ela. Sobre a nova política de exibição para as salas especiais implantada naquela edição, Tadeu Chiarelli disse que, além de nelas estarem presentes os nomes do Modernismo paulistano (como nas edições precedentes), também estavam os novos talentos surgidos dentro da própria Bienal de São Paulo⁴³⁷. Eram destinadas a Milton Dacosta,

⁴³⁶ VIEIRA, José Geraldo. Danilo Di Prete, 1961, p. 33-35.

⁴³⁷ CHIARELLI, Tadeu. Arte em São Paulo e o Núcleo Modernista da Coleção, 2003, p. 87-90.

Volpi, Goeldi e Lívio Abramo (artistas que surgiram entre os anos 1920-1930), e também Di Prete, Carybé, Arnaldo Pedroso D’Horta e Marcelo Grassmann (que obtiveram destaque em edições da mostra).

Tendo isso presente, poderíamos pensar Di Prete como um artista que vinha se “fazendo” dentro da Bienal de São Paulo; a qual, por sua vez, garantia a ele uma história “institucional” ao conceder uma sala especial. Sua sala obteria reconhecimento de outros críticos que lhe haviam sido hostis, como Geraldo Ferraz, o qual faz o seguinte comentário:

singularmente, entre todas as salas especiais do Brasil, Danilo Di Prete apresenta a mais bela coleção de trabalhos, a mais harmoniosa e una. Não se trata de uma retomada de posição: consideramos errado que o “Limões” de 1951 esteja aí, mas também este quadro, Prêmio do Melhor do Brasil na I Bienal, atesta, põe em relevo, comprova notável evolução de Di Prete, aos seus quadros das preocupações cósmicas. E o resultado do conjunto se faz simplesmente admirável. Cabe-nos reconhecê-lo e proclamá-lo⁴³⁸.

Marc Bercowitz, num artigo específico sobre os brasileiros naquela edição, afirma que Di Prete era o que tinha se saído melhor dentre os artistas com salas especiais, pois seus trabalhos que seguiam o “expressionismo abstrato encontrado em todas as partes do mundo”, eram bem realizados e “ricos de matéria e de cor”⁴³⁹.

Lourival Gomes Machado, por sua vez, enxerga a maioria das salas especiais de forma bastante positiva e propõe uma espécie de divisão entre elas. As de Di Prete, Pedroso D’Horta e Aldemir Martins seriam aquelas que: “gostosamente se oferecem ao debate superior dos valores estéticos na plena vitalidade de transformação”⁴⁴⁰. Vera Pacheco Jordão também falaria positivamente de sua sala, e que o artista demonstrava ganhar “segurança em sua difícil liberdade”⁴⁴¹.

Di Prete também recebeu uma crítica altamente positiva na Revista Anhembi⁴⁴², que, ao discorrer sobre artistas brasileiros, reiterou a ideia de que na sala especial ficava evidente sua “evolução” e que ele era “figura de primeiro plano”. Suas visões cósmicas seriam

⁴³⁸ FERRAZ, Geraldo. Balanço Crítico da Participação do Brasil na VI Bienal do MAM, 1961.

⁴³⁹ BERCOWITZ, Marc. Os Brasileiros na Bienal, 1961, p. 55.

⁴⁴⁰ MACHADO, Lourival Gomes. Bienal: Júris & Isenções, 1961.

⁴⁴¹ JORDÃO, Vera Pacheco. Retrospecto da VI Bienal de São Paulo – II, 1962. Há outros textos bastante elogiosos, tais como: MARTINS, Vera. Roteiro da Bienal, 1961; A VI Bienal de São Paulo, 1961, p. 431-432.

⁴⁴² Artes de 30 Dias. Plásticas, 1961, p. 431-432. Arquivo Giuliana Di Prete Campari.

expressas através de um magnífico tratamento da matéria, e Di Prete conseguiu libertar-se de toda convenção.

O artista ainda receberia uma carta de Jean Cassou, jurado daquela edição e diretor do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, em que falava sobre sua sala especial:

de volta a Paris, faço questão de tornar a dizer quanto me interessou a retrospectiva das obras de Di Prete na Bienal. Já havia visto muitas coisas suas, mas ainda não tinha tido uma impressão de conjunto; e agora conheço as etapas de sua evolução e, por conseguinte, quais os traços característicos de sua arte. Esta arte é verdadeiramente sua, pois possui sua própria unidade e fisionomia. Ela é testemunha de um gosto requintado e extremamente seguro, isto é, daquilo que se deve chamar de um autodomínio. Tudo isto é inteligente, comedido, delicado e, para empregar a palavra de que muito gosto e aqui se impõe, poético. Di Prete tem uma rica e sutil imaginação plástica e o que realiza aparece sempre de maneira perfeita. Por conseguinte, ela causa ao espírito do espectador uma grande satisfação e à sensibilidade dele um prazer completo e vivo⁴⁴³.

Di Prete tornou pública a carta, reproduzindo-a, segundo ele, por sugestão de Mário Pedrosa, como atesta artigo de jornal publicado poucos dias após tê-la recebido⁴⁴⁴. Ela seria novamente reproduzida no ano seguinte, dessa vez como texto de abertura para o catálogo da individual do artista⁴⁴⁵, que inaugurava a galeria Selearte⁴⁴⁶. Outros nomes de peso também escreviam ali sobre a sua arte, tais como Maria Eugênia Franco, Wolfgang Pfeiffer, Geraldo Ferraz, José Geraldo Vieira e Mário Pedrosa. Este último louvaria a retrospectiva do artista no ano anterior, fazendo uma digressão sobre seu percurso:

Quando Di Prete, há mais de dez anos, conquistou – para a surpresa geral – o prêmio da I Bienal de melhor pintor brasileiro, era um desconhecido, um estrangeiro no nosso meio. [...] Era, com efeito, ainda “estrangeiro”, não de nacionalidade (o que não importa), mas de “pintura” (que de certo ponto de vista, importa, e muito). Inscrevi-me, então, contra a designação daquele prêmio, por achá-la fortuita. [...] Hoje, passados tantos anos, Di Prete ganhou legitimamente o galardão. Na última Bienal de São Paulo, na sua sala

⁴⁴³ A carta original e essa tradução estão no Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

⁴⁴⁴ ZANINI, Ivo. Gauguin, Picasso, Van Gogh..., s.l./, s.d. A Folha de S. Paulo também divulgou o recebimento da carta, mas sem reproduzi-la (Carta, 1961, p. 6).

⁴⁴⁵ CASSOU, Jean. Danilo Di Prete, 1962.

⁴⁴⁶ Di Prete se apresentou com 51 obras, entre óleos e guaches da fase informalista. A Selearte pertenceu a Giuseppe Baccaro, italiano imigrado ao Brasil em 1956.

especial, ele mostrou que merecera aquela distinção. Não é que sua pintura tenha se tornado “brasileira” por temas, anedotas e folclores. Mas aqui, e só aqui, firmou-se e vicejou. Seu “passaporte” para a pintura brasileira, ou a pintura feita, nascida no Brasil, foi um Neocubismo de nítida inspiração italiana. A partir de então, Di Prete sai do provincianismo natal, erudito e sabido, para a atmosfera internacional, que as sucessivas bienais paulistas sopraram na nossa taba. Essa evolução do artista se verifica da maneira mais elementar possível na simples enumeração dos títulos de suas obras, na sala retrospectiva de Ibirapuera: de *Limões*, 1951, de *Natureza-Morta*, 1953, a *Formas no Espaço*, 1955, a *Gesto Cósmico*, *Mancha Cósmica*, desde 1959 e a série simplesmente *Pintura* de 1961. Tornou-se ele, então, apenas “cosmopolita” com essa evolução do “figurativo” ao “abstracionismo”? Não. Pois primeiramente sua arte jamais se lhe despregou da personalidade. Ele traz arraigadamente consigo as raízes da terra mediterrânea, de que é filho. [...] Sua pintura consiste em um reestruturar sem fim, incessante, dessa paisagem materna e eterna. A luz clara que trouxe da Itália pode se ter adensado, aqui, como nuvens baixas roçando os rochedos; sua matéria, a espátula, e não mais o pincel, pode ter perdido, no suceder da experiência pictórica, o direto contato perceptivo com as coisas ao alcance da mão ou da visão focal; suas cores, seus verdes, azuis podem ter perdido a transparência luminosa; a imaginação se deslocado para universalizar-se. Como resultante de tudo isso, sua matéria deixou de ser matéria, à maneira renascentista, para ser textura, que se ergue em fermento, em relevos orográficos, em energia – sinal dos tempos. Se a linha outrora era nele uma armação plástica, formadora de planos, tendendo ao monumental, agora é um jogo gráfico caprichoso, sintoma de uma vontade plástica que não abdicou ao “informal”⁴⁴⁷.

É interessante que Pedrosa, assim como outros críticos, fala em uma “evolução” que parte da origem italiana até atingir uma produção de maior potência, ligada à atmosfera internacional – o informalismo –, ambas exibidas na Bienal de São Paulo. Pedrosa acena para suas recorrentes mudanças de linguagem – um “reestruturar sem fim” – e as entende em vínculo com as raízes italianas, sua “paisagem materna e eterna”, que não se “desprega” da sua personalidade. O crítico, nesse texto, previu aspectos que persistiram na trajetória do artista: a impossível separação do ambiente italiano (embora Di Prete tivesse dito em 1953 que queria fazer uma pintura “brasileira” e não estrangeira) e as recorrentes mudanças de fase, em função das edições da Bienal de São Paulo.

⁴⁴⁷ PEDROSA, Mário. Danilo Di Prete, 1962.

A sala na VI Bienal de São Paulo foi de grande valia para o artista, pois rendeu participação em outras mostras, como a da Selearte. E pela primeira e única vez Di Prete obteria enorme sucesso junto à crítica, aos artistas e mesmo de vendas, já que suas obras foram das mais negociadas na bienal, atingindo os valores mais altos, ao lado de Carybé, Lívio Abramo e Maria Helena Andrés (1922-)⁴⁴⁸.

Apesar de abstratas, as obras informais de Di Prete produzidas nesses anos eram registros concretos de como o artista imaginava e idealizava o cosmos. Ele produzia uma pintura em grande medida direcionada e racionalizada, o que se confirma pelos estudos de cores, materiais e traçados feitos em telas pequenas⁴⁴⁹, que seriam depois transpostos para maiores dimensões⁴⁵⁰.

Di Prete sempre gostara de trazer o espaço para dentro das pinturas: no início, naquelas feitas em Viareggio, representava-o figurativamente pelo mar – uma “imensidão vazia” que sempre o havia “impressionado”⁴⁵¹. Depois levaria a inquietação adiante com a “pintura cósmica”, trabalhada pela via da abstração.

O tema vinha sendo abordado por artistas como Lucio Fontana, Enrico Prampolini (1894-1956) e Yves Klein (1928-1962)⁴⁵², além de italianos como Gastone Novelli (1925-1968) e Achille Perilli (1927-). Pelo menos desde o final dos anos 1950, com o lançamento do primeiro satélite artificial Russo e a ausência de imagens dessa empreitada, procurava-se dar

⁴⁴⁸ Naquela VI Bienal de São Paulo, pela primeira vez, houve a possibilidade de aquisição das obras expostas. O montante vendido atingiu cerca de 40 milhões de Cruzeiros. O quadro adquirido pelo preço mais alto foi o do artista alemão Julius Bissier – 400 mil Cruzeiros –, enquanto a lista dos artistas nacionais era encabeçada por Carybé e Danilo Di Prete, seguidos por Lívio Abramo e Maria Helena Andrés. A mídia da época divulgava nomes e valores, tais como o artigo *Encerra-se Amanhã a VI Bienal de São Paulo*, de O Estado de S. Paulo, 30 de dezembro de 1961. Outro texto dizia: “Danilo Di Prete e Carybé são os dois artistas brasileiros que mais quadros venderam até agora na VI Bienal de São Paulo: 11 cada um. As telas do primeiro variam de Cr\$ 100 mil a Cr\$ 300 mil cada, e as do desenhista baiano oscilam entre Cr\$ 35 mil a Cr\$ 40 mil” (Folha de S. Paulo, 11 de novembro de 1961). Em *A Bienal Vendeu Já Vinte Milhões*, s.l., 1961, vemos que os colecionadores, donos de galerias e o público em geral procuravam gravuras e desenhos porque os preços eram mais acessíveis, mas quadros de preços mais altos como os de Saito (japonês), Tran Tho (vietnamita) e Danilo Di Prete também eram procurados e tinham valor médio de 150 mil Cruzeiros cada.

⁴⁴⁹ Alguns estudos ainda podem ser vistos no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

⁴⁵⁰ Procedimento que, como se sabe, tem raízes na tradição da arte italiana e persistiu em artistas modernos como Severini e Carrà.

⁴⁵¹ LUYTEN, Jos. *Um Velho que Sempre se Renova*. Danilo Di Prete, s.l., 1967.

⁴⁵² Cf. PETERSEN, Stephen. *Space-Age Aesthetics*. Lucio Fontana, Yves Klein and the Postwar European Avantgarde, 2009.

conta de como imaginar o espaço⁴⁵³. Isso se acentuaria a partir de 1961, com a ida efetiva do homem ao espaço e do subsequente relato da experiência⁴⁵⁴.

Em território brasileiro, esses avanços científicos eram noticiados com destaque na mídia⁴⁵⁵, e outros artistas se interessariam pelo tema, como Yolanda Mohalyi⁴⁵⁶ e Wega Nery (1912-2007)⁴⁵⁷.

A par das movimentações na Itália e no Brasil (o que inclui a premiada pintura *Gesto Cósmico*, de Willi Baumeister, 1950, na I Bienal de São Paulo), Di Prete vislumbrava no tema uma maneira de dar continuidade à exploração da natureza. Se ele vinha materializando isso de forma figurativa em marinhas e paisagens da sua *Viareggio*, e depois em criações como as exibidas na quarta edição da bienal, isso se potencializa por meio do informalismo, quando não sentia a necessidade de pintar o que via, mas o que sentia, ou o que imaginava serem os movimentos e efeitos presentes no cosmos.

Com base nessa intenção, podemos diferenciá-lo de outros artistas que trabalhavam na mesma época sob o informalismo, como Mabe, que encontrou na linguagem uma forma de expressar suas origens, recolocando a antiga caligrafia japonesa como um problema artístico e fazendo, assim, uma ponte entre o Ocidente e o Oriente⁴⁵⁸. Aliás, emprestando as palavras de Maria de Fátima Morethy Couto, considerar os artistas informais brasileiros como um bloco homogêneo, submissos a um estilo internacional, “é não somente ignorar a singularidade de cada proposta de trabalho como também desprezar a importância da trajetória pessoal de cada artista para o desenvolvimento de suas pesquisas”⁴⁵⁹. Se em diversos momentos a crítica

⁴⁵³ Para um panorama dos artistas baseados em Roma que abordaram o tema entre anos 1950-60, veja: IAMURRI, Laura. *Space Oddities. Immaginario Spaziale e Arti Visive a Roma, 1957-1969*, 2015, p. 51-61. É necessário lembrar também que o termo “pintura cósmica” era usado por artistas italianos antes mesmo do início dos anos 1940, quando assume um caráter mais alargado, podendo incluir obras que traziam visões aéreas da Terra, e não o contrário. Um artista que trabalhou bastante com paisagens cósmicas e biológicas, muitas vezes de forma abstrata, foi Prampolini.

⁴⁵⁴ Artistas de diversas outras nacionalidades expressaram em suas criações a idealização do universo, das estrelas, da Terra e da relação do homem com o cosmo, até mesmo em chave mística. Isso pode ser conferido em várias publicações, das quais destacamos: PIPER, Raymond F.; PIPER, Lila K. *Cosmic Art*, 1975.

⁴⁵⁵ Matérias sobre o assunto podem ser vistas no Arquivo da Biblioteca Nacional. Dentre elas, citamos uma da Revista *Realidade: Pesquisamos Tudo, Agora Ganharemos o Espaço*, 1968, p. 191-193.

⁴⁵⁶ “Como os astronautas, investigo o Cosmos, o grande e eterno universo, sua lei de equilíbrio, cor, luz, força e harmonia” Mohalyi apud MILLIET, Maria Alice. *Yolanda Mohalyi: a Grande Viagem*, 2015, p. 20.

⁴⁵⁷ Veja as pinturas *Paisagem Cósmica*, 1961, e *Cósmico*, do mesmo ano, para trazer apenas dois exemplos (NERY, Wega et al. *Wega Nery: Reflexos do Real Invisível*, 1987, p. 102-105).

⁴⁵⁸ Um panorama da produção do artista nesses anos pode ser visto em: HERKENHOFF, Paulo (org.). *Manabu Mabe 1924-1997: Anos 1950-1960*, 2012.

⁴⁵⁹ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma Vanguarda Nacional: a Crítica Brasileira em Busca de uma Identidade Artística (1940-1960)*, 2004, p. 163.

aproximou Di Prete desses artistas⁴⁶⁰, devemos ter em conta que suas motivações eram de fato bem diversas.

Em termos formais, na maior parte das vezes vemos que recorreu a uma paleta econômica, gradual do branco ao preto, do marrom ao bege claro, sempre com grandes focos de luz ou “buracos-negros” que atraem e retêm a atenção do espectador. Um exemplo desse “buraco-negro” pode ser visto na (Figura 28). Ele se concentra do lado esquerdo, opondo-se a uma espécie de risco irregular, que poderia ser o rastro de um cometa, como um caminho percorrido nesse espaço maior que nos escapa.

Não há qualquer indício de expansão para fora dos limites da tela; ao contrário, é como se o “buraco” sugasse tudo. Ao redor dele há uma poeira, que também pode ser tragada a qualquer momento. Di Prete explicita o movimento, mas também o vazio. Algo dessa criação, também observado em outras, é que o artista procura imprimir relações de cheios e vazios em telas de grande dimensão, onde opera a sua ideia do cosmos.

Outro aspecto relevante é que, trabalhando demoradamente camada sobre camada, algumas vezes o artista incorpora areia à tinta, formando blocos com “grumos”. Isso reforça a relação com o universo de maneira corpórea, como se sua obra fosse índice do mesmo. Em seu impulso de estar em simbiose com a natureza, a pintura servia como instrumento de tradução do que sentia como cosmos e universo; uma forma tangível de compressão de como ele se relacionava com o intangível, a natureza e Deus.

⁴⁶⁰ Eles foram reunidos em algumas exposições, como na Galleria d'Arte Casa do Brasil, em Roma, além da representação do Brasil na XXX Bienal de Veneza. Alguns artigos foram publicados sobre isso, especialmente por Mário Pedrosa. Por exemplo: Ainda o Envio a Veneza, 1960.

Figura 28 – Danilo Di Prete. *Título desconhecido*. C. 1960.

A recepção positiva dos críticos perante essas criações é válida, pois o artista obteve com elas seu melhor resultado plástico. Em vários casos logrou transmitir densidade atmosférica, chegando a uma fatura impressionante. É possível supor que isso tenha ocorrido porque conseguiu somar de maneira muito satisfatória o artesanato, o domínio da técnica aprendida na Itália e um tema que o interessava. Se aderiu à corrente internacional porque queria fazer parte daquilo que lhe parecia ser mais “atual” e que tinha mais receptividade de crítica e público, o fato é que a escolha dessa linguagem o beneficiou.

Na sétima edição da bienal, em 1963, que para Walter Zanini era “nitidamente tachista”⁴⁶¹, Di Prete deu continuidade a essa produção avalizada por todos os agentes do sistema artístico. Seu cartaz (Figura 8) foi escolhido e também usado na capa do catálogo⁴⁶².

Yolanda Mohalyi, com sua produção também tachista, obteria o prêmio de pintura nacional dessa edição. A artista vinha desde a bienal anterior apresentando sua nova pesquisa com essa linguagem, e também obteve recepção favorável⁴⁶³.

⁴⁶¹ COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: a Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta*, 1987, p. 121.

⁴⁶² Analisamos no capítulo 1 a linguagem plástica do cartaz, no escopo maior de sua produção cartazística. Para um aprofundamento sobre as linguagens empregadas nos cartazes e capas de catálogos das sete primeiras bienais de São Paulo, sugerimos a leitura desta dissertação: GREGORI, Márcia Sandoval. *Bienais, Tempo e Imagem*, 2000.

⁴⁶³ MILLIET, Maria Alice (org.). *Yolanda Mohalyi: no Tempo das Bienais*, 2009, p. 19-29.

2.2.2 VIII Bienal de São Paulo: Di Prete premiado

Di Prete é primeiro pintor a receber o mesmo prêmio duas vezes na história da bienal. Na oitava edição, de 1965, recebeu também uma menção honrosa pelo cartaz elaborado para o concurso⁴⁶⁴ e fez parte do júri de premiação na categoria “Livro e Artes Plásticas”⁴⁶⁵. Se na primeira bienal especulou-se sobre seu apadrinhamento por Ciccillo e certa irresponsabilidade do júri de premiação, o contexto se transformou, fosse ao que concernia à mostra, fosse quanto ao artista e as pinturas apresentadas.

A exposição ocorreu num Brasil que não mais se encontrava na euforia do período desenvolvimentista. Havia assistido ao aumento da inflação, à renúncia do presidente Jânio Quadros, à deposição de João Goulart e à implantação do Regime Militar em 1964. A mostra existia há mais de dez anos e já estava consolidada, não sendo mais novidade nem o único ponto de contato do meio com tendências e crítica internacionais, muito embora, de acordo com Aldemir Martins, os artistas brasileiros ainda mantivessem vivo o interesse em tomar-lhe parte, afirmando que “quase todos matam, caluniam e mentem para entrar na Bienal e mais fariam para serem premiados”⁴⁶⁶.

Diferentemente de 1951, seu espaço era no Ibirapuera, não mais no Trianon. Tratava-se de uma realização da Fundação Bienal de São Paulo, e não do antigo MAM-SP⁴⁶⁷. O regulamento trazia certas mudanças, como a eliminação de premiação dos artistas em dinheiro, mantendo apenas a concessão de medalhas honoríficas⁴⁶⁸. A mostra não contava mais com a participação de Arturo Profili, envolvido em polêmicas sobre práticas escusas

⁴⁶⁴ VIII Bienal de São Paulo, 1965, p. 458.

⁴⁶⁵ VIII Bienal de São Paulo, 1965, p. 462. O artista fora indicado junto com Leonardo Arroyo pela própria Fundação Bienal de São Paulo para tal cargo (cf. documentação no Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo). É importante recordar outra atividade de Di Prete no âmbito da instituição: em abril de 1965, ele competira com outras figuras – Fernando Lemos, Aloysio Magalhães e Lúcio Grinover – para a elaboração do projeto que seria símbolo da Fundação Bienal de São Paulo. Todos haviam sido convidados a participar do concurso, com prêmio no valor de 500 mil Cruzeiros. O ganhador, Aloysio Magalhães, fora eleito por unanimidade por Diná Lopes Coelho, Maria Bonomi, Geraldo Ferraz e Ludovico Martino (professor de Comunicabilidade Visual da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP).

⁴⁶⁶ Este artigo de jornal com entrevistas com Bardi, Flávio de Carvalho, Walter Zanini, Mário Schenberg e Anna Maria Fiocca, entre outros, a respeito da oitava edição acentua a acusação: Bienal: Cada Cabeça uma Sentença, 1965.

⁴⁶⁷ Sobre essa passagem, veja: ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyanna. As Bienais de São Paulo: da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001), 2004, p. 102 e seguintes.

⁴⁶⁸ A decisão foi bastante criticada, como atestam estes exemplos: MAURÍCIO, Jayme. “As medalhas” da VIII Bienal, s.l., s.d.; CARLOS, Esther Emilio. A Bienal e Medalhas, 1965.

com sua galeria⁴⁶⁹. Yolanda Penteado não era mais casada com Ciccillo, mas ainda promovia com ele recepções em torno da mostra⁴⁷⁰.

A bienal, no entanto, mantinha seu projeto original de trazer o que havia de mais representativo na produção artística – preocupação compartilhada e muitas vezes delegada a cada representação⁴⁷¹ –, ao mesmo tempo em que procurava se expandir para outros campos, como os da arquitetura, cenários e figurinos para teatro e, eventualmente, joalheria e tapeçaria. Era dada como certa a queda do monopólio das categorias tradicionais expostas na mostra – pintura, desenho, gravura e escultura –, em detrimento de diversas experimentações⁴⁷² que demandavam, segundo os críticos, uma revisão do regulamento. A cada edição, buscava-se aumentar o tamanho, assim como a força de “espetáculo” oferecido ao público.

Havia-se de fato conquistado uma grande interação com os visitantes, como indica José Geraldo Vieira⁴⁷³: “o certame já atrai público. Este público estabelece diálogo, exerce e recebe influxos. Ora, esta era a grande finalidade projetada desde 1951, mas só agora atingida”. Podia-se comprar obras na mostra e até mesmo obter financiamento bancário de longo prazo para tal; prática que, segundo Jayme Maurício, fazia o certame ingressar “com grande força no mercado de arte brasileira, até agora exclusivamente nas mãos dos *marchands de tableaux*”⁴⁷⁴.

Nos primeiros doze anos da mostra, os diretores artísticos do antigo MAM-SP, Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet e Mário Pedrosa alternadamente assumiam a mesma função, sendo que com a separação entre o museu e a bienal, tal papel deixou de existir,

⁴⁶⁹ “Arturo Profili afastou-se em 1960 do Museu de Arte Moderna para atuar somente como *marchand* na sua Galeria Sistina, embora conste que ele foi demitido por Matarazzo. Nesse mesmo ano, Paolo Maranca publica uma longa matéria no Jornal Crítica de São Paulo (MARANCA, Paolo. Escândalo no Museu de Arte Moderna de São Paulo: Diretor do MAM Vendia em sua Galeria Particular Gravuras Dadas como Perdidas pela Instituição, 1960) na qual explica como Profili, secretário-geral da Bienal e, portanto, em posição-chave na movimentação das exposições, atuava, pegando obras para si e dando-as como perdidas. Os artistas se manifestaram e exigiram o afastamento integral de Profili” (BOTTALLO, Marilúcia. A Mediação Cultural e a Construção de uma Vanguarda Institucional: o Caso da Arte Construtiva Brasileira, 2011, p. 230).

⁴⁷⁰ O artigo Uma Grande Dama Recebe, publicado pelo Diário da Noite em 3 de setembro de 1965, dizia: “Na avenida Paulista [...], a Sra. Yolanda Penteado e o Sr. Ciccillo Matarazzo recebem os comissários e pintores participantes da maravilhosa Bienal de São Paulo”. Em Por Causa da Bienal, publicado em A Gazeta de São Paulo no dia 4 de setembro de 1965, lemos: “dona Yolanda Penteado recebeu na noite de anteontem amigos para homenagear um grande grupo de delegações e de artistas que figuram na VIII Bienal de São Paulo, realização em que sempre atuou como colaboradora de grande classe, ao lado de Francisco Matarazzo Sobrinho”.

⁴⁷¹ “Cada País faz sua própria seleção, não havendo, assim, um critério único para a mostra. O que geralmente se verifica, porém, é que cada nação convidada procura trazer para São Paulo obras que apresentem as tendências mais atuais de sua arte” (Arte em Largo Espaço, 1965).

⁴⁷² VIEIRA, José Geraldo. A Bienal de São Paulo 1965.

⁴⁷³ VIEIRA, José Geraldo. “Check-up” da VIII Bienal. Ainda a Pintura Brasileira, 1965.

⁴⁷⁴ MAURÍCIO, Jayme. Bienal foi Recordista: Milhões, 1966.

dando lugar, na sétima e oitava edições, a uma Assessoria de Artes Plásticas composta por Walter Zanini, Sérgio Milliet e Geraldo Ferraz⁴⁷⁵.

No que tange aos movimentos, o concretismo, firmado a partir da primeira edição da bienal, se estabeleceria no início dos anos 1950 no Rio de Janeiro e São Paulo com os grupos Frente e Ruptura, respectivamente, tendo sua cisão decretada em 1959 com a criação do movimento neoconcreto carioca. No mesmo ano, o informalismo é consagrado pela Bienal de São Paulo⁴⁷⁶. Muitas águas tinham rolado, e o debate figuração *versus* abstração já não fazia mais sentido no contexto sociopolítico de 1965⁴⁷⁷. Além de que uma variedade de produções artísticas foi introduzida no meio, como os *happenings*, o Realismo Mágico, o Neorrealismo, entre outras⁴⁷⁸.

Obras e artistas seminais foram vistos nas edições anteriores da bienal: Guernica, de Picasso, os primeiros futuristas italianos, o Neoplasticismo de Mondrian, Brancusi, Calder, Pollock e outros expressionistas abstratos sob a organização do MoMA (1957), Morandi (1957) e Vincent Van Gogh (1959), para citar apenas alguns.

Foi na VIII Bienal de São Paulo que se fez sentir o impacto da repressão imposta pelo Regime Militar, muito embora a mostra contasse com o apoio do Estado⁴⁷⁹. Isso porque, na cerimônia de abertura, Maria Bonomi e Sérgio Camargo (1930-1990), premiados como melhor gravadora e melhor escultor nacionais, entregaram a Castelo Branco, então presidente da República, um documento assinado por todos os artistas brasileiros ali expostos a favor da libertação de quatro intelectuais: Mário Schenberg, Fernando Henrique Cardoso, Florestan Fernandes e João da Cruz Costa⁴⁸⁰.

Antes da inauguração, o maior destaque na mídia vinha sendo conferido à sala Do Surrealismo à Arte Fantástica, que trazia mais de 200 obras de 60 artistas bastante significativos, tais como: Max Ernst (1891-1976), Joan Miró (1893-1983), Marcel Duchamp (1887-1968), René Magritte (1898-1967), Yves Tanguy (1900-1955), Man Ray (1890-1976), Paul Klee, Paul Delvaux (1897-1994), Juan Ponç (1927-1984), Jean Arp (1886-1966) e

⁴⁷⁵ VIII Bienal de São Paulo, 1965, p. 16. Lembrando que Diná Lopes Coelho ocupava a Secretaria Geral.

⁴⁷⁶ AVELAR, Ana Cândida. A Raiz Emocional: Arte Brasileira na Crítica de Lourival Gomes Machado, 2014, cap. 5 e 6.

⁴⁷⁷ Bienal: Cada Cabeça Uma Sentença, 1965. Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

⁴⁷⁸ Sobre a diversificada produção nos anos 1960, recomendamos a leitura de: ZANINI, Walter. As Variáveis Artísticas nas Últimas Duas Décadas, 1983, p. 728-801; PECCININI, Daisy Valle Machado (org.). Objeto na Arte: Brasil Anos 1960, 1978; COUTO, Maria de Fátima Morethy. Arte e Participação Social: a Jovem Vanguarda Brasileira dos Anos 1960, 2010, p. 198-220.

⁴⁷⁹ FARIAS, Agnaldo. 50 anos: Bienal de São Paulo: 1951-2001, 2001, p. 130.

⁴⁸⁰ Castelo Exalta Papel da Bienal, 1965.

Francis Picabia (1879-1953)⁴⁸¹. A Pop-Art também tinha significativa presença, advinda “de todos os lugares do mundo”⁴⁸², assim como a mostra de *comics*⁴⁸³. Outro ponto interessante foi o enorme impacto causado pelas obras de Ernesto Quissak Jr. (1935-2001), de Guaratinguetá, entre os membros do júri de seleção. Suas pinturas, desenhos e esculturas, que incorporavam objetos diversos, foram aceitos sem corte algum para exibição⁴⁸⁴. Como conjunto, demonstravam um sólido trabalho em uma vasta gama de meios⁴⁸⁵, sendo, nas palavras de Aracy Amaral, a “revelação” da mostra⁴⁸⁶.

Como sugere Ricardo Fabbri, ao adentrar a VIII Bienal de São Paulo o visitante encontraria uma infinidade de tendências, pois “passava subitamente de uma pintura pura de Barnett Newman [...] a obras matéricas de *arte povera* de Alberto Burri; da engenharia gaiata de Jean Tinguely, oriundo de *Dadá*, à *Optical Art* puramente retiniana de Victor Vasarely”⁴⁸⁷, e assim por diante.

A representação do Brasil também era bastante numerosa e diversificada. Somente em pinturas, com diferentes técnicas, havia 371 criações dos mais variados artistas: de Hercules Barsotti (1914-2010) a Tikashi Fukushima (1920-2001) e José Antonio da Silva. Já as salas especiais dedicadas aos brasileiros apresentavam: Yolanda Mohalyi, Darel Valença (1924-2017), Felícia Leirner e Roberto de Lamônica (1933-1995) - premiados na edição anterior; Fernando Lemos (1926-) e Franz Weissmann (1911-2005) - premiados na quarta edição; e Cícero Dias (1907-2003). Tadeu Chiarelli (2003) aponta que, ao lado das salas especiais com artistas ainda em processo de consolidação, via-se apenas um “histórico” homenageado: Cícero Dias. Segundo o autor, a adoção dessa nova política para as salas especiais poderia querer transmitir a ideia de que o “Modernismo brasileiro, derivado da Semana de 1922, sustentava ou era a base para a produção contemporânea surgida após a criação dos museus de arte e sobretudo da própria Bienal”⁴⁸⁸.

⁴⁸¹ *Clipping* da VIII Bienal de São Paulo no Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

⁴⁸² “Pop-Art”, s.l., s.d. Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

⁴⁸³ A mídia divulgou bastante a mostra, como pode ser visto no *clipping* Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo. Como exemplo, citamos o artigo: Histórias em Quadrinhos na Bienal: Vão de ‘Dick Tracy’ e ‘Mandrake’ até ‘Pop-Art’, 9 de outubro 1965. Mais informações podem ser encontradas em: AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo: 1951-1987, 1989, p. 150.

⁴⁸⁴ Segundo noticiado na época, esta foi a Bienal de São Paulo que mais recusara obras (cf. O Júri da 8ª Bienal de São Paulo Rejeitou Quase 80% das Obras Entregues, 1965).

⁴⁸⁵ Artistas Paulistas na Bienal, 1965, p. 3.

⁴⁸⁶ AMARAL, Aracy. Terminada a Seleção da Bienal, 1965.

⁴⁸⁷ FABBRI, Ricardo Nascimento. Para uma História da Bienal de São Paulo: da Arte Moderna à Contemporânea, 2001-2002, p. 54.

⁴⁸⁸ CHIARELLI, Tadeu. Coleção Nemirovsky, 2003, p. 90.

José Geraldo Vieira afirmou que, naquela edição, não mais dominavam “tendências maciças para o informal e para o trigonométrico”, que entre a terceira e a quinta edição conferiram ao certame “o aspecto estereotipado mais ambivalente duma polêmica meramente artesanal entre duas alas opostas”⁴⁸⁹. Para o crítico, se ainda havia a presença dessas tendências, elas tomaram forma de modo mais desenvolvido e prático, menos teórico, como demonstrado pelo japonês Kumi Sugai (1919-1996), estrangeiro premiado em pintura. O autor indicaria ainda uma série de novas correntes como a Nova Figuração, a colagem, a montagem e o *happening*, que contribuíam para que houvesse multiplicidade na exposição, tornando-a um exemplo “difuso, teórico e prático, de comunicação de massas”. Em outro texto, nomeou tendências e respectivos artistas⁴⁹⁰: sob a Nova Figuração agrupou Sheila Branningan (1914-1994), Wladyslaw, José Roberto Aguilar (1941-), Donato Ferrari (1933-), Ivan Serpa e Flavio Shiró; sob o grupo de artistas que usavam materiais “insólitos de ‘poubelle’”, Darcy Penteado (1926-1987), Tomoshigue Kusuno (1935-), Nelson Leirner (1932-), entre outros; indicou pintores de assuntos místicos (Sepp Baendereck [1920-2988]) e religiosos (Raimundo de Oliveira [1930-1966]); no campo experimental, Palatnik e Niobe Xandó (1915-2010), para citar dois nomes; no grupo “eventual dos paisagistas cósmicos” estavam Di Prete, Mabe, David Libeskind (1928-2014) e Fukushima; além dos veteranos, que ele citou individualmente: Hercules Barsotti, Flávio de Carvalho, Arnaldo Ferrari (1906-1974), Arcangelo Ianelli, (1922-2009), Judith Lauand (1922-), Maurício Nogueira Lima, Tomie Ohtake (1913-2015), Wega Nery e Maria Polo (1937-1983).

Geraldo Ferraz, ao invés de reunir artistas – com exceção dos japoneses –, indica aqueles que procuraram se renovar, ou “inovar”, na mostra, com mais ou menos sucesso: Palatnik, Darcy Penteado, Niobe Xandó e Wladyslaw. Também chama a atenção para Wega Nery⁴⁹¹.

Nem todos os críticos viam com bons olhos essa vasta gama de criações. Para Aracy Amaral por exemplo, a representação brasileira era demasiadamente grande e heterogênea, “como se o Brasil tivesse a preocupação de mostrar que pode apresentar de tudo para todos os gostos – sem qualquer unidade”⁴⁹².

Novamente a mídia expressou ampla insatisfação quanto aos júris de seleção e de premiação. O primeiro era constituído por: Fernando Lemos, Geraldo Ferraz, José Geraldo

⁴⁸⁹ VIEIRA, José Geraldo. “Check-up” da VIII Bienal: Ainda a Pintura Brasileira, 1965.

⁴⁹⁰ VIEIRA, José Geraldo. “Check-up” da VIII Bienal: Ainda a Pintura Brasileira, 1965.

⁴⁹¹ FERRAZ, Geraldo. Pintura e Não Brasil na VIII Bienal, 1965.

⁴⁹² AMARAL, Aracy. Revisão da VIII Bienal, 1965.

Vieira, Mário Pedrosa e Walter Zanini⁴⁹³; o segundo reunia: Cesare Brandi (Itália), Inocente Palácios (Venezuela), J. N. van Wessen (Holanda), Jacques Lassaigne (França), Jiri Kotalik (Checoslováquia), Jorge Hernández Campos (México), José Gomez Sicre (União Pan-Americana), K. G. V. P. Hultén (Suécia), Kim Byung-Ki (Coreia), Lilian Somerville (Grã-Bretanha), Luis Gonzales Robles (Espanha), Luiz Oyarzun (Chile), Maria Luisa Torrens (Uruguai), Paulo Mendes de Almeida (Brasil), Ryszard Stanislawski (Polônia), Walter Hopps (Estados Unidos), Werner Schmalenbach (Alemanha), Wilhelm Mrazek (Áustria), Yoshinobu Masuda (Japão).

O Grande Prêmio foi outorgado, em caráter de empate, a Victor Vasarely [1908-1997] (França) e Alberto Burri (Itália). O japonês Kumi Sugai recebeu o de Pintura Internacional. Jean Tinguely [1925-1991] (Suíça) ganhou em Pesquisa de Arte. Enquanto os prêmios nacionais foram dados a: Di Prete (Pintura), Sérgio Camargo e Maria Bonomi (Escultura) e Fernando Odriozola (Desenho).

Como discutido anteriormente, Di Prete experimentou nas últimas edições da bienal não apenas linguagens, mas também diferentes críticas e recepções. Naquela oitava edição gozava de um *status* diferente: não precisava mais trabalhar com publicidade ou manter atividades paralelas para se sustentar. Isto é, ele não era, de modo algum, um *outsider* no meio artístico, e conhecia bem o terreno em que operava.

Com isso, não é de estranhar o fato de dar continuidade à linguagem informal, apresentando na oitava bienal cinco pinturas intituladas Paisagem Cósmica⁴⁹⁴, todas feitas em 1965 (Figuras 29, 30 e 31). Certamente não queria trilhar experiências muito diversas, uma vez que o informalismo ganhava espaço e obtinha boa acolhida desde a quarta edição, em 1957, e lhe rendera aprovação unânime na sexta edição. Assim como vimos na (Figura 28), o artista trabalha com minúcia a superfície das telas, aplicando várias camadas de tinta e outros elementos. É curioso que não se atenha a uma paleta sóbria como antes; emprega amarelo, vermelho e azul, como se vê na (Figura 32), vista da exposição em que aparecem suas obras.

⁴⁹³ A comissão de seleção foi eleita pelos artistas inscritos e que tiveram trabalhos aceitos em pelo menos uma das bienais anteriores (cf. Bienal de São Paulo Terá Este Ano Sala Dedicada ao Surrealismo e Fantástico, 1965).

⁴⁹⁴ Paisagem Cósmica 1, Paisagem Cósmica 2, Paisagem Cósmica 3, Paisagem Cósmica 4 e Paisagem Cósmica 5 (VIII Bienal de São Paulo, 1965, p. 121).

Figura 29 – Danilo Di Prete. *Paisagem Cósmica*. 1965.

Figura 30 – Danilo Di Prete. *Paisagem Cósmica*. 1965.

Figura 31 – Danilo Di Prete. *Paisagem Cósmica 2*. 1965.

Figura 32 – Vista de obras de Di Prete na VIII Bienal de SP (andar inferior, 4 telas visíveis).

Já na (Figura 31), uma das cinco pinturas expostas naquela ocasião, vemos a mesma economia de cores característica da produção do artista. Ele trabalha com fundo preto, que ocupa pouco mais do que metade da superfície da tela, em aberto confronto com a porção branca. Esta, mais tumultuada, carrega as movimentações cósmicas – riscos no céu e movimentos circulares –, que o artista imagina serem características do universo. A forma arredondada, da qual escapam cores que sugerem elementos, parece uma incubadora dos eventos em curso e daqueles que estão para acontecer, em oposição ao “nada” escuro, o que gera certa tensão.

Com essa e as demais quatro obras, além da preocupação com o resultado plástico, o artista demonstra como acredita ser o universo: não pacífico, quieto ou maravilhoso; pelo contrário, há sempre alguma ação em curso: aquilo que está por vir, choques e ruídos presentes num lugar que não é o do prazer ou da contemplação, mas de inquietude.

As obras do artista não passaram pelo júri de seleção, pois o regulamento garantia ingresso direto aos que já tivessem obtido prêmios regulamentares em qualquer edição anterior⁴⁹⁵. Assim, Di Prete envia a quantidade máxima permitida: cinco⁴⁹⁶.

Isso posto, partamos para sua premiação e o júri que a determinou.

Quando os prêmios são divulgados, é imediata a reação de surpresa e contestação daquele outorgado a Di Prete, muito embora alguns críticos tenham afirmado que sua produção era dotada de qualidade. Aracy Amaral se refere ao fato como “caso gravíssimo do precedente aberto com a repremiação” do artista⁴⁹⁷. Geraldo Ferraz e José Geraldo Vieira, como apontado no início do capítulo, foram mordazes. O primeiro, inclusive, condena o Prêmio Nacional de Escultura dado a Sérgio Camargo e a divisão do Grande Prêmio Internacional entre Victor Vasarely e Alberto Burri⁴⁹⁸. Ele completa:

estas inconseqüências do Júri da Bienal, porém, parecem estar ligadas ao sistema do Júri numeroso. É esse Júri que, dividido em um bloco numeroso e tendências individuais, fica impotente para uma opção de qualidade, para a coerência, para um entendimento, em suma, de alto nível. E o resultado tem de ser, será sempre o que vimos, isto sem nos deixarmos prender ao que se diz sobre manobras e sobre injunções, que até aí não vai a crítica.

José Geraldo Vieira ainda fala que a repetição do prêmio era uma hipótese que jamais havia passado “pela cabeça de nenhum júri em nenhum certame”⁴⁹⁹.

No Jornal do Brasil, o crítico Clarival Valadares apontou que, embora tivesse “excelente qualidade artesanal”, Di Prete não tinha a “melhor mensagem no abstracionismo”⁵⁰⁰. O mesmo artigo trazia ainda opiniões diversas. Ivan Serpa, por exemplo, disse não conhecer os trabalhos vencedores, mas como seus autores eram grandes nomes,

⁴⁹⁵ VIII Bienal de São Paulo, 1965, p. 20.

⁴⁹⁶ VIII Bienal de São Paulo, 1965, p. 18.

⁴⁹⁷ AMARAL, Aracy. Revisão da VIII Bienal, 1965.

⁴⁹⁸ FERRAZ, Geraldo. Bienal: Completada a Premiação, 1965, p. 14.

⁴⁹⁹ VIEIRA, José Geraldo. Considerações Concretas Dum Observador Abstrato, 1965, p. 3.

⁵⁰⁰ Críticos Acham Justos os Resultados da Bienal, 1965. Arquivo Giuliana di Prete Campari.

“deve ter havido muita justiça na escolha”. Iberê Camargo, por sua vez, fala ter estranhado o prêmio a Di Prete por ele já ter obtido primeiro lugar, e que achava justo abrirem oportunidades para novos. Clarival Valadares afirma que todos estavam descontentes com o prêmio dado a Di Prete pelos seguintes motivos:

[sua pintura] nada apresenta de novo (abstração); o artista já recebeu o mesmo prêmio em 1951, o que pode indicar que a pintura brasileira “estacionou”; havia incongruência no critério de premiação, pois se as novas pesquisas de Sérgio Camargo e de Vasarely foram escolhidas, como justificar a premiação de um abstrato mais ou menos academizante?

Por fim, comenta que Tomie Ohtake fora cogitada para o prêmio⁵⁰¹, mas o “argumento irrisório prevaleceu”: a artista já tinha sido contemplada no Salão de Arte Moderna de Brasília.

O crítico francês Pierre Restany daria sua opinião a Ivo Zanini, discordando dos prêmios de desenho e de pintura; este último, concedido a uma pintura que, embora “magnífica”, nunca poderia ter sido dado a um artista já laureado⁵⁰². Para Vera Pacheco Jordão, o prêmio a Di Prete “caiu como uma bomba”, deixando “todos boquiabertos”⁵⁰³. Ela explica que, desde a premiação de Limões, o artista nunca mais se distinguira em exposições individuais, em outras competições ou “simplesmente pelo valor de sua obra”; ainda que viesse, nesses quatorze anos, mandando seus quadros à Bienal de São Paulo e auxiliando os organizadores. Sobre esse auxílio, especificamente, Vera Pacheco acrescentaria o seguinte comentário:

nesta VIII Bienal, [Di Prete] encarregou-se de fazer toda a colocação das obras nacionais. [...] Seus próprios quadros ficaram em excelente posição, bem à vista, no saguão de entrada. E um crítico estrangeiro que lhe perguntava estarem seus quadros fora de concurso, ouviu Di Prete responder pressurosamente que não, pois justamente agora havia sido feita no regulamento uma alteração que permitia ao artista já premiado entrar

⁵⁰¹ Vera Pacheco também afirmou que Tomie Ohtake tinha grandes probabilidades de obter o prêmio e que suas criações eram o que havia “de melhor em Pintura” na representação do Brasil (JORDÃO, Vera Pacheco. Primeira Impressão do Brasil na VIII Bienal, 1965).

⁵⁰² ZANINI, Ivo. Restany Acha que a Arte Brasileira Evolui; Não Entendeu o Júri da Bienal, 1965.

⁵⁰³ JORDÃO, Vera Pacheco. A Grande Bomba, 1965.

novamente em competição, desde que o prêmio não lhe houvesse sido atribuído no ano imediatamente anterior⁵⁰⁴.

Pacheco explica que o júri de premiação era composto por comissários representantes de dez países europeus, dez americanos e dois asiáticos, sendo Paulo Mendes de Almeida o único representante brasileiro. Assim, a autora sugere que tenha partido dele a indicação a um júri com dificuldade para escolher dentre a vastíssima representação brasileira.

A mesma insinuação foi feita por Aracy Amaral⁵⁰⁵ e pelo comissário sueco Pontus Hulten. Este, quando indagado sobre os prêmios aos brasileiros, disse ter gostado muito de Bonomi e Camargo, mas havia faltado ao júri mais informações⁵⁰⁶:

no futuro deveríamos ter mais dados sobre os artistas brasileiros, e o contato com pessoas que conhecem as suas obras, e que não tenham intenção de influenciar o júri. Não digo nada contra Di Prete, cuja obra me parece muito boa. Mas sou obrigado a reconhecer acusações de artistas brasileiros que solicitavam outra premiação.

No Diário de Notícias afirmou-se que a atribuição do prêmio demonstrava o “abandono de orientação” do júri com relação ao que se passava na vanguarda brasileira⁵⁰⁷.

Voltaremos logo adiante a essa questão. Por ora é válido trazer o testemunho do próprio artista concedido ao Jornal do Brasil⁵⁰⁸ sobre sua premiação. Ele fala em satisfação, mas acrescenta que “já esperava o resultado desde que o regulamento da exposição foi mudado, permitindo que artistas premiados nas bienais anteriores concorressem novamente”⁵⁰⁹. Sobre as cinco telas, explica que se tratava de “pintura espacial”, da qual havia sido o “introdutor no país”, e que elas procuravam reproduzir a forma como imaginava o espaço e como poderia ser absorvida pelo público. “Uma grande mancha amarela vista num deles poderia representar uma paisagem em Marte; o branco e o preto de outra tela, uma visão lunar”⁵¹⁰. Di Prete conta que abordava o tema por se interessar pela atividade científica de

⁵⁰⁴ JORDÃO, Vera Pacheco. A Grande Bomba, 1965.

⁵⁰⁵ AMARAL, Aracy. Revisão da VIII Bienal, 1965.

⁵⁰⁶ As Primeiras Repercussões da 8ª Bienal, 1965.

⁵⁰⁷ CARLOS, Esther Emilio. Ronda na VIII Bienal, 1966.

⁵⁰⁸ Castelo Inaugura Amanhã a Bienal de S. Paulo, 1965.

⁵⁰⁹ Somente os premiados na edição imediatamente anterior não poderiam concorrer (VIII Bienal de São Paulo, 1965, p. 22).

⁵¹⁰ Castelo Inaugura Amanhã a Bienal de S. Paulo, 1965.

exploração do espaço e lançamento dos cosmonautas, enfatizando que “o artista deve ser sempre contemporâneo e andar ao lado das descobertas científicas de seu tempo”. Anos mais tarde, sobre sua produção desses anos afirmaria:

eu sempre amei e amo essa liberdade, *esto spazio* [este espaço]. Eu *amavo* [amava] minha cidade *perchè* [porque] era uma praia. [...] O retrato que eu pintava, ou natureza-morta, dificilmente fazia contra uma parede. O fundo era sempre paisagem com relâmpago. [...] A vida dos homens *io paragono* [eu comparo] como a dos passarinhos. [...] Essa coisa ampla sempre me fascinou, e por isso eu faço essa pintura cósmica [...] ou *spaziale* [espacial] [Rebollo, 1978].

O fato de o júri de premiação ser composto por diversos nomes estrangeiros e apenas um brasileiro gerou muitas críticas e forte demanda pela reformulação do modelo. Se na época na I Bienal de São Paulo evidenciou-se que a decisão do prêmio fora dada pelos membros brasileiros, na oitava isso acontece de forma diversa, pois todos decidem em conjunto. Porém com base na indicação de Paulo Mendes de Almeida. Isso se dá porque, de acordo com os artigos apenas vistos, o júri não estava tão informado sobre a variedade das produções brasileiras e se fiaram no representante do país. Logo, é de se considerar algumas questões: 1) o que estava em pauta na premiação nacional e onde se situava Tomie Ohtake, que fora cogitada; 2) a relação entre Di Prete com Paulo Mendes de Almeida.

Da primeira questão, como vimos, os membros do júri que decidiram em conjunto a premiação estrangeira, mais ligada a novas pesquisas, não seguiram a mesma orientação no caso brasileiro, ao escolher a já premiada tendência informalista⁵¹¹. Ainda que tenha ficado restrita à visão de um único crítico, a decisão acabou por receber o aval dos demais, que não se opuseram a essa premiação “segura”, no sentido de terem optado por uma tendência e por um artista que naquele momento já estavam estabelecidos – pela própria bienal, inclusive.

Se Tomie Ohtake foi de fato cogitada ao prêmio, a hipótese indica que ainda que se desejasse premiar a abstração, não seria a informal. Observando uma das obras exibidas na mostra (Figura 33)⁵¹², percebe-se que a artista empreendia uma produção abstrata nem

⁵¹¹ Como recorda Maria de Fátima Couto, a tendência vinha sendo sistematicamente contemplada no Prêmio Nacional de Pintura: Frans Krajcberg (1957); Mabe (1959); Iberê Camargo (1961); Yolanda Mohalyi (1963) (COUTO, Maria de Fátima Morethy. Por uma Vanguarda Nacional: a Crítica Brasileira em Busca de uma Identidade Artística (1940-1960), 2004, p. 166).

⁵¹² Localizamos a reprodução em preto e branco da obra em: JORDÃO, Vera Pacheco. Primeira Impressão do Brasil na VIII Bienal, 1965. Mas não encontramos as demais expostas. Sabemos apenas que todas as cinco

concreta ou gestual⁵¹³; trabalhava cuidadosamente a composição na grande superfície, com a distinção entre figura e fundo expressa pela sobreposição de campos de cores. Estes foram feitos com finas camadas de poucas tonalidades misturadas, deixando à mostra a textura e as bordas irregulares e fluidas. Tal imperfeição de bordas e linhas, como Ana Paula Simioni bem coloca, “afastam-na dos mitos da racionalidade técnica, amplamente disseminados pela sociedade brasileira na época”⁵¹⁴. As demais obras do mesmo período apresentavam a mesma linguagem, como se percebe na (Figura 34), à qual cabem as palavras de Paulo Herkenhoff: “A pintura define a topografia da superfície pictórica, a qual, por sua vez, instiga os jogos de percepção: o olhar mergulha nas transparências ou se retém na superfície, travado pelo acúmulo de pintura. Foi com harmonia que Ohtake administrou esses extremos”⁵¹⁵.

Figura 33 – Tomie Ohtake. *Sem título*. 1965.

chamavam-se Pintura, foram criadas em 1965 e tinham a mesma medida: 155cm x 117cm (cf. VIII Bienal de São Paulo, 1965, p. 127).

⁵¹³ De acordo com Frederico Moraes, a artista também havia se aproximado do informalismo entre 1959 e 1962, seguindo essa nova direção posteriormente (MORAIS, Frederico. *O Edifício de Formas: Tomie Ohtake*, 2001, p. 137).

⁵¹⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Tomie Ohtake*, 2013, p. 52.

⁵¹⁵ HERKENHOFF, Paulo. *Tomie Ohtake*, 2001, p. 62.

Figura 34 – Tomie Ohtake. *Sem título*. 1965.

Era a terceira vez que Tomie Ohtake participava da Bienal de São Paulo. Na sétima edição (1963), da qual não tomou parte, provavelmente teria exposto obras com a mesma linguagem da oitava, diferente do que apresentou na sexta (1961), quando ainda trabalhava com o informalismo⁵¹⁶.

Mário Pedrosa lhe dedicou uma crítica elogiosa em 1961, dizendo que se tratava de uma artista ainda em formação, mas com “personalidade já desabrochada”; quando em geral ocorria o processo inverso⁵¹⁷. Outros críticos de peso também se debruçaram sobre sua produção, como Geraldo Ferraz e José Geraldo Vieira⁵¹⁸. Portanto, na VIII Bienal de São Paulo, Tomie Ohtake já era conhecida e tinha certo prestígio, com individuais no antigo MAM-SP (1957 e 1960), na Galeria de Arte das Folhas (1959) e na Galeria São Luís (1964). Tinha também participado de várias coletivas no antigo MAM-SP e no exterior, e nos salões paulista e carioca de Arte Moderna⁵¹⁹. Além de Tomie Ohtake, seria possível cogitar a

⁵¹⁶ Para tal hipótese e fins didáticos, assumo a sistematização de fases proposta em: MORAIS, Frederico. O Edifício de Formas: Tomie Ohtake, 2001.

⁵¹⁷ PEDROSA, Mário. Tomie Ohtake: Entre a Personalidade e o Pintor, 1961.

⁵¹⁸ MORAIS, Frederico. O Edifício de Formas: Tomie Ohtake, 2001, p. 361.

⁵¹⁹ MORAIS, Frederico. O Edifício de Formas: Tomie Ohtake, 2001, p. 355-360.

premiação de outros artistas, seja por terem seus nomes estabelecidos, seja por apresentarem pesquisas inovadoras, tais como Darcy Penteadó⁵²⁰ e Wesley Duke Lee⁵²¹.

O primeiro era um artista de trajetória múltipla, com passagens pela publicidade e pelo teatro, além de ter exposto no Brasil (antigo MAM-SP e Bienal de São Paulo), Europa e Estados Unidos. Nos últimos anos morava em Roma, onde expunha em renomadas galerias, em mostras individuais prefaciadas por nomes como o do crítico Giulio Carlo Argan⁵²² e do pintor Corrado Cagli⁵²³. No ano da VIII Bienal de São Paulo, Darcy Penteadó tivera uma individual na cidade⁵²⁴, quando expôs obras que empregavam roupas e objetos descartados, como jornais, papéis e lixo, procurando ressignificá-los artisticamente. O mesmo esforço foi realizado nas obras da bienal, haja vista seu enquadramento pelos críticos na categoria de *poubelle*. A recepção não fora unânime, mas seu nome aparecia na maioria dos escritos pelo grau de “inovação” e às vezes de desnorteamento causado. Se lembrarmos a premiação de Burri, que trazia em doze obras uma linguagem mais matérica, proposta a partir de uma base em plástico, enquanto outras três traziam sacos, madeira e ferro, podemos pensar que premiar Darcy Penteadó e sua produção fosse bastante aceitável⁵²⁵.

Quanto a Duke Lee, tratava-se de um artista de sólida formação, que também incluía a publicidade. Passou por cidades como Nova York, Paris e São Paulo, onde travou contato com as mais variadas tendências. A experiência diversificada lhe deu instrumentos para realizar uma produção muito particular e complexa, com diversos temas e os mais variados suportes, tendo inclusive realizado o primeiro *happening* no Brasil, em 1963⁵²⁶. Sua figura e obra eram controversas por aqui, e ele nunca fora aceito na Bienal de São Paulo, apesar das tentativas na 2ª, 5ª e 6ª edições. À época da oitava mostra, tinha acabado de conquistar o primeiro prêmio de pintura na Bienal de Tóquio, algo bastante noticiado nos veículos brasileiros⁵²⁷. Segundo Bardi, “era fácil prever que Wesley Duke Lee seria laureado. [...] O prêmio é merecido”⁵²⁸.

⁵²⁰ Listagem de obras em: VIII Bienal de São Paulo, 1965, p. 128.

⁵²¹ Listagem de obras em: VIII Bienal de São Paulo, 1965, p. 134.

⁵²² ARGAN, Giulio Carlo. *Presentazione della Personale la Post-Pop Darcy Penteadó*, 1965.

⁵²³ Darcy Penteadó, 1964.

⁵²⁴ Na Galleria Pogliani em Roma, em maio de 1965.

⁵²⁵ Há artigos bastante elogiosos sobre sua produção, dos quais citamos apenas o que diz: “a presença de Darcy Penteadó, apresentando seus ‘poparts’ na Bienal de São Paulo, produziu um impacto na sociedade paulistana” (O Inconformista Darcy Penteadó, 1965).

⁵²⁶ Cf. COSTA, Cacilda Teixeira da. Wesley Duke Lee: um Salmão na Corrente Taciturna, 2005, p. 56 e 86-89.

⁵²⁷ O “caso” Wesley, s.l., s.d., 1965. Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

⁵²⁸ Pietro Maria Bardi apud COSTA, Cacilda Teixeira da. Wesley Duke Lee: um Salmão na Corrente Taciturna, 2005, p. 114.

Aceito na VIII Bienal de São Paulo⁵²⁹, apresentou cinco obras. O Nome do Cadeado É: As Circunstâncias (Figura 35), que tinha conteúdo erótico⁵³⁰, acaba sendo modificada por Diná Lopes Coelho, o que gera embate entre o artista e a instituição⁵³¹. Suas criações de fato deviam trazer certo desconforto por seu caráter disruptivo, ao mesmo tempo em que não poderiam ser reunidas sob qualquer tendência por seus “atributos muito pessoais”, como explicou José Geraldo Vieira⁵³². No entanto, não passariam despercebidas por um júri que premiava diferentes pesquisas, e que sabia do recente e importante reconhecimento no Japão.

Figura 35 – Wesley Duke Lee. *O nome do cadeado é: as circunstâncias*. 1965.

Ainda sob o signo do informalismo havia a forte presença de Wega Nery, cujo conjunto de cinco pinturas⁵³³ foi recebido de maneira bastante positiva pelos críticos, tais como Geraldo Ferraz e José Geraldo Vieira. Este último se referiu a ela como artista da mais alta envergadura.

⁵²⁹ COSTA, Cacilda Teixeira da. Wesley Duke Lee: um Salmão na Corrente Taciturna, 2005, p. 116.

⁵³⁰ Não visível a princípio, mas se manipulada revelava a face do espectador refletida num espelho cortado, ladeada pela imagem de um púbis com pelos verdadeiros.

⁵³¹ COSTA, Cacilda Teixeira da. Wesley Duke Lee: um Salmão na Corrente Taciturna, 2005, p. 116-117.

⁵³² VIEIRA, José Geraldo. “Check-up” da VIII Bienal: Ainda a Pintura Brasileira, 1965.

⁵³³ VIII Bienal de São Paulo, 1965, p. 134.

Cada vez mais interessante no automobilismo da criação sensível e lírico mediante cromatismos e sugestões tempo-espaciais excelentes como efeito [...]. Para que nova referência a prêmios? Claro que deixo entrever a minha preferência por Wega⁵³⁴.

Wega Nery já havia conquistado o prêmio de melhor desenhista nacional na quarta edição⁵³⁵. Era uma artista experiente e respeitada, tendo participado do grupo Guanabara⁵³⁶ e do Atelier Abstração⁵³⁷, acumulado participação em diversas coletivas (como na própria Bienal de São Paulo) e individuais (como no MASP, em 1955, e no antigo MAM-SP, em 1957). As criações apresentadas naquela bienal (Figura 36) eram telas de grande formato que traziam uma interessante solução dentro do informalismo, pois suas expressivas pinceladas – ora mais finas, ora mais grossas, ora mais luminosas, ora mais escuras – estavam contidas de forma pulsante, quase como em embate dentro dos limites da moldura, não parecendo feitas com plena intuição, mas estruturadas em seus elementos compositivos. Há uma tensão em toda a superfície da tela, que parece ter sido pensada *a priori* por Nery⁵³⁸.

⁵³⁴ VIEIRA, José Geraldo. “Check-up” da VIII Bienal: Ainda a Pintura Brasileira, 1965.

⁵³⁵ Dividido com Fernando Lemos.

⁵³⁶ Cf. Definição da Enciclopédia Itaú Cultural, a formação do Grupo Guanabara ocorreu em 1950, em torno do pintor Tikashi Fukushima, que veio do Japão ao Brasil em 1940 e, em 1949, mudou-se para a capital paulista, abrindo uma molduraria no antigo largo Guanabara. Sua oficina se tornou ponto de encontro de artistas que vinham em busca da excelência do moldureiro. O grupo chega a contar trinta e quatro membros, a maioria imigrantes italianos e japoneses ou seus descendentes. Em sua trajetória, promove cinco exposições coletivas, a primeira em 1950, na Galeria Domus, e a última em 1959. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo460317/grupo-guanabara>>.

⁵³⁷ Cf. Definição da Enciclopédia Itaú Cultural, o Atelier-Abstração foi criado por Flexor (1907-1971), sendo um dos espaços mais importantes de formação artística na cidade de São Paulo na década de 1950. O artista faz de sua casa um ateliê onde reúne um grupo de jovens para pintar e desenhar. A proposta é “criar um espaço para desenvolver uma ordenação calculada de formas e cores”, explica. [...] Flexor e seus alunos realizam uma série de exposições conjuntas a partir de 1953. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo434202/atelier-abstracao>>.

⁵³⁸ Tal ideia é corroborada pelo depoimento da artista sobre suas obras naqueles anos: “procuro transpor para a arte expressão, cor, ritmo, vitalidade e, naturalmente, harmonia de construção” (NERY, Wega et al. Wega Nery: Reflexos do Real Invisível, 1987, p. 179).

Figura 36 – *Vista das obras de Wega Nery na VIII Bienal de São Paulo.*

Voltemos à relação entre Paulo Mendes e Di Prete. Dentre os materiais levantados, não localizamos indícios de que o artista tenha chamado a atenção do crítico. Há apenas dois comentários a respeito de sua produção, um de 1960, por ocasião da XXX Bienal de Veneza (Figura 37), quando Paulo Mendes fora comissário da representação brasileira e lhe dedicara algumas linhas no catálogo; outro, um texto de 1961 em que confirmava aquilo escrito antes, ou seja, que Di Prete era um artista

de pintura lenta, de elaboração disciplinada, de longa meditação, e, ao lado disso, o que poderia parecer incoerente, de devaneios poéticos, ao influxo de sugestões cósmicas. [...] A mais alcandorada imaginação não lhe consegue obliterar jamais o senso objetivo dos problemas puramente plásticos. [...] Neste pintor [...], os arrebatos da imaginação, os voos da fantasia – como quiserem – não têm o efeito de coarctar-lhe o sentido de equilíbrio, [...] daí a coerência extraordinária de sua obra, conservando na evolução que sofreu, e não pequena, aquela fidelidade a certos fundamentos a que entranhadamente se apegava. [...] Em Di Prete, a pintura é trabalho paciente, [...] em longas pesquisas de atelier, a que o artista se entrega com disciplina e fervor⁵³⁹.

Com efeito, estas linhas demonstram que Paulo Mendes conhecia bem a produção do artista, seu método de trabalho e, como os outros, acentuava a sua “evolução”.

⁵³⁹ Texto conservado por Giuliana Di Prete Campari, sem indicação do destino de publicação.

Figura 37 – *Obra de Danilo Di Prete exposta na XXX Bienal de Veneza.*

Mesmo com essa crítica, é curioso pensar que Paulo Mendes tenha indicado unicamente Di Prete ao prêmio naquela Bienal de São Paulo. Em seu livro *De Anita ao Museu*, lançado em 1961, não se detém no artista nem mesmo quando discorre sobre a primeira bienal⁵⁴⁰. É certo que remonta aos eventos e agremiações artísticas do início do século XX, que culminariam com a formação do antigo MAM-SP e da Bienal de São Paulo, sem se ater a artistas. Anos depois ele dedicaria perfis a Paulo Rossi Osir, Vittorio Gobbis e Ernesto de Fiori, os quais foram incorporados na segunda edição daquela obra, em 1976. Di Prete não teria lugar antes nem nessa segunda oportunidade.

Como se sabe, Paulo Mendes de Almeida escreveu como alguém que esteve muito próximo de artistas e intelectuais em São Paulo desde os anos 1930, sendo um dos fundadores da SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna), atuando na direção do antigo MAM-SP e como júri na Bienal de São Paulo. Publicou livros, catálogos de exposições e fez crítica de arte para o *Diário de Notícias*, *O Estado de S. Paulo* e a *Folha de S. Paulo*⁵⁴¹. Esta última atividade, nos anos 1980, devia ser “verdadeira, sincera e informada” e não se “deixar levar pelas falsas

⁵⁴⁰ Cf. Artigo publicado em 21 de setembro de 1963 e reproduzido em: ALMEIDA, Paulo Mendes. *De Anita ao Museu*, 2014, p. 16; p. 229-232.

⁵⁴¹ Informações disponíveis em: Paulo Mendes Há 50 anos, 1982, p. 55. Sobre sua vasta produção, veja a sistematização apresentada na recente reedição de *De Anita ao Museu* (2014, p. 238-239).

novidades”⁵⁴². Dava assim a entender que não era um entusiasta de todas as correntes em voga no país.

Ele já vinha sendo reticente com a bienal no decênio anterior por achar que ela aceitava “tudo que é aventura, experiências, rascunhos e até intenções”. Ao mesmo tempo explicava não ser contra as manifestações mais atuais, as videoartes e a arte conceitual. Independentemente da corrente, era fundamental que houvesse “qualidade” e que fosse “arte antes de tudo”. Não era a favor de uma produção que se preocupasse com ser nacional (apesar de ter convivido com Mário de Andrade e artistas modernistas), afirmando, inclusive, que “arte é universal. Através do particular chega-se ao universal. Não acredito em arte brasileira. É ela uma fatalidade porque é feita aqui e o artista vive o nosso meio”⁵⁴³.

Apesar de terem se dado muito depois da VIII Bienal de São Paulo, esses comentários são bastante significativos na medida em que ajudam a retratar as crenças do crítico ao longo dos anos e supor como ele recebia as “novidades” na época da mostra, às quais parecia fazer certa oposição.

Sobre a VIII Bienal de São Paulo, localizamos três artigos de sua autoria. No primeiro, critica a quantidade de artistas na representação brasileira e os males que o excesso acarreta ao prejudicar o entendimento do que se fazia no país. Também era descabido que os mesmos artistas se apresentassem em todas as bienais⁵⁴⁴. No segundo artigo, Paulo Mendes faz elogios à trajetória do pintor Julius Bissier (1893-1965), morto havia pouco⁵⁴⁵. O terceiro tinha como foco as salas especiais. O autor enfatiza a de Cícero Dias e depois trata das salas outorgadas a premiados em edições anteriores⁵⁴⁶. Afirma que Dias nunca havia sido premiado no certame, mas o merecia “pela qualidade intrínseca da sua obra, sua longa permanência fora do país” e por ser um dos “monstros sagrados do Modernismo brasileiro”. Na sequência faz um elogio à sua “fase pernambucana”, pois nela era incomparável ao somar os aprendizados nos “meios mais avançados”, onde obteve aprimoramento do “metiê”, com suas origens em Recife.

Sobre as salas dos premiados, Paulo Mendes diz que

⁵⁴² A Bienal de São Paulo Morreu, 1983.

⁵⁴³ Paulo Mendes: 40 anos de crítica, 1979, p. 56.

⁵⁴⁴ “É simplesmente ridículo que a cada bienal se apresentem todos os artistas do país. Isto não tem sentido nem propósito, e o que resulta de seleção é um amontoado enorme e incongruente de telas, de desenhos, de gravuras, que impede qualquer observador de ter uma ideia do que se passa exatamente em nosso meio e do que representam nossos artistas. [...] O que poderá qualquer visitante apreender de nosso estágio artístico quando lhe apresentamos uma verdadeira colcha de retalhos, duzentas ou trezentas obras, de cinquenta ou sessenta artistas, quase sempre os mesmos? Nada, absolutamente nada” (ALMEIDA, Paulo Mendes de. A Próxima Bienal, 1965).

⁵⁴⁵ ALMEIDA, Paulo Mendes de. Julius Bissier, 1965.

⁵⁴⁶ ALMEIDA, Paulo Mendes de. As Salas Especiais, 1965.

têm tido, pelo menos, a virtude de demonstrar o alto nível das premiações da bienal. Se ao tempo, em termos de competição, de confronto, essas premiações foram justas, acertadas, seria tema para infundáveis controvérsias, aliás sempre suscitadas a cada vez que elas se verificam. Mas é inegável que, pelo desenvolvimento ulterior da obra dos artistas contemplados, e sem embargo dos reparos que se lhe possa fazer, os prêmios da bienal não têm sofrido decepções. E assim desta vez também sucedeu⁵⁴⁷.

A partir dessa introdução, o crítico entra brevemente em cada um dos casos, procurando ressaltar a importância do artista e analisar a produção exposta em vista das anteriores. Não pensava os artistas de forma pontual, exclusiva àquela edição da mostra, mas o conjunto das criações. Seus outros comentários demonstram que, de certa maneira, concordava com os prêmios concedidos, avalizados na sequência pelas salas especiais e pela própria Bienal de São Paulo. A pesquisa e o metiê eram fatores que ele realmente valorizava na trajetória de um artista. Talvez por isso, se visse um pouco desorientado com os rumos que a arte tomava dentro da própria bienal.

Sobre o prêmio concedido a Di Prete há duas possibilidades a ponderar: a primeira de que Paulo Mendes de Almeida, em meio à heterogeneidade das produções, cogitava premiar a tendência informalista, sobre a qual já havia se debruçado⁵⁴⁸. Ela vinha obtendo boa recepção nas últimas edições da mostra, com premiações, salas especiais e elogios do público, além de Di Prete trazer ali uma já endossada produção; a segunda possibilidade é a de que tenha optado coroar não somente as obras expostas naquela edição, mas todo o percurso de Di Prete, cuja história era indissociável da bienal e com a qual havia contribuído enormemente. Em outras palavras, laureava-se uma produção cujo desenvolvimento e “evolução” ocorriam dentro da mostra, onde eram constantemente avalizadas, e se recompensava alguém que havia se doado para a execução da mostra em todos os sentidos. Premiava-se um artista que sempre se colocara como pesquisador irrefreável, mas que não descuidava do fazer artístico aprendido em sua terra natal nem se ocupava da “pintura brasileira” a todo custo.

⁵⁴⁷ ALMEIDA, Paulo Mendes de. *As Salas Especiais*, 1965.

⁵⁴⁸ XXX Biennale di Venezia, 1960, p. 183-184.

A indicação de Paulo Mendes de Almeida laureava o artista e o colaborador do evento, e não uma produção que ele particularmente preferisse⁵⁴⁹.

Um fato coopera com esses aspectos: Di Prete ficara encarregado da montagem da representação do Brasil⁵⁵⁰, e suas obras estavam bem posicionadas, como confirmam as fotos e a crítica de Vera Pacheco Jordão. Isso significa que ele se valeu da possibilidade de escolher e pensar a disposição das obras para se beneficiar. As suas traziam justamente a linguagem informal que não só o havia alçado aos críticos, mas vinha sendo exposta e laureada, como já dito. Ainda de acordo com Vera Pacheco Jordão, não nos esqueçamos de que o artista parece ter “advogado” em prol de sua premiação, fazendo com que passassem a considerá-lo como possibilidade⁵⁵¹. Ou seja, se isso realmente ocorreu, quando Paulo Mendes de Almeida levou o nome de Di Prete ao júri, não deve ter sofrido muita resistência, sobretudo porque o artista ganhara outros prêmios na mesma mostra.

Ao refletirmos sobre essas ações *in loco* na bienal, fica claro que Di Prete continuava a lançar mão de estratégias para se estabelecer dentro da mostra, que era parte crucial do sistema artístico. Com efeito, seu esforço parecia colher frutos significativos àquela altura: premiação repetida na Bienal de São Paulo (fato único, como visto); críticos de renome já haviam lhe sido lisonjeiros em determinadas ocasiões; duas participações na Bienal de Veneza; além do mercado receptivo à tendência informalista e ao seu nome.

Artigos de jornal que listavam os artistas mais vendidos na oitava edição, bem como valores de obras, atestam que Di Prete era dos mais valorizados⁵⁵². O preço de venda de suas telas equiparava-se ao de artistas como⁵⁵³: Abraham Palatnik, Ivan Serpa, Wega Nery, Wesley Duke Lee, Wladyslaw, Arnaldo Ferrari, Sheila Branningan, Fukushima, Flavio Shiró, Pedro Geraldo Escosteguy (1916-1989), variando entre 1 e 2 milhões de Cruzeiros. Realmente Di Prete não precisava mais de atividades paralelas para se sustentar, seu nome estava firmado.

⁵⁴⁹ De acordo com a entrevista a Ivo Zanini, alguns de seus artistas favoritos eram: Miró, Braque, Picasso, Campigli, Ismael Nery, Volpi, Maria Leontina, Mabe, Milton Dacosta, Ianelli, Segall, Flávio de Carvalho, Guignard e Pancetti (Paulo Mendes Há 50 anos, 1982).

⁵⁵⁰ VIII Bienal de São Paulo, 1965, p. 17. Vale lembrar que o artista já havia trabalhado como assistente de montagem na sexta e sétima edições.

⁵⁵¹ Di Prete não fora o único a fazer isso. Como revela Quirino da Silva, antes da abertura da mostra alguns pintores trabalhavam “desesperadamente” para que o prêmio não lhes escapasse das mãos, enquanto outros encarregavam escribas para desencadear a toada publicitária e assim convencer os membros do júri (SILVA, Quirino da. A Tourada, 1965).

⁵⁵² Bienal: Aquisições e Reservas Já Alcançam 50 Milhões, 1965.

⁵⁵³ A lista com todos os valores de venda foi divulgada em: VIII Bienal: Preços dos Brasileiros, 1965.

Ainda que não se possa encerrar em definitivo o assunto pela falta de documentos sobre os critérios da premiação⁵⁵⁴, pode-se supor que tenha ocorrido pela soma das duas coisas: a primeira, que Paulo Mendes de Almeida tenha optado pela escolha segura em termos de tendência e de artista, e que o júri não tenha se oposto à indicação; a segunda, que Di Prete se articulou para ganhar, pois desde a mudança no regulamento empenhou-se na inteligente disposição de suas obras, nos meandros da mostra e no *tête-à-tête* com os membros júri.

Uma vez obtido o prêmio, ele aproveitou para divulgá-lo na Itália, como vimos no início do capítulo. Os artigos de jornal, aliados aos contatos que mantinha por lá, acabariam por render-lhe mostras e prêmios importantes em sua pátria⁵⁵⁵.

E não apenas isso. A própria Bienal de São Paulo o louvaria na edição seguinte (1967), concedendo-lhe nova sala especial, já que ganhara prêmio na edição anterior. Ou seja, mais uma vez se abriu precedente com relação a Di Prete, que seria o primeiro artista a ter duas vezes uma sala especial na condição de antigo premiado, algo que pela improbabilidade nem fora previsto na política de salas especiais. Di Prete batalhou para conquistar a recompensa: conforme consta no arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo, ele solicitou a sala, e um embate ocorreu até que finalmente sua proposta fosse aceita⁵⁵⁶. Mais uma vez ele se articulou para obter protagonismo dentro da mostra e foi atendido pela diretoria.

As obras exibidas nessa segunda sala especial eram cinéticas, portanto diferentes daquelas de 1965. Tratava-se de nova ruptura em termos de forma e suporte, embora em diversas delas tenha desenvolvido o tema do cosmos. Tais criações obteriam uma recepção desconfiada da crítica, mas positiva em termos de vendas e de público, sendo Di Prete uma das grandes vedetes daquela bienal, junto com o argentino Julio Le Parc (1928-)⁵⁵⁷.

O então presidente Costa e Silva, em sua rápida visita à mostra, circulou apenas na seção do Brasil e elegeu a sala de Di Prete⁵⁵⁸ a sua preferida, afirmando que o artista deveria

⁵⁵⁴ A ata da premiação não entra em detalhes, apenas indica os nomeados. Um dado importante é que, logo em seu início, há a seguinte informação: “Francisco Matarazzo Sobrinho tomou a palavra para saudar os comissários [...] e declarar não ter a Diretoria candidatos a prêmios, pedindo ao Júri indicar os melhores”.

⁵⁵⁵ Como, por exemplo, o Fiorino no Palazzo Strozzi, em Florença, no ano seguinte.

⁵⁵⁶ Cf. carta do Diretor Secretário Luiz Fernando Rodrigues Alves enviada ao artista em 22 de fevereiro de 1976. Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

⁵⁵⁷ Julio Le Parc havia acabado de ser premiado na XXXIII Bienal de Veneza com obras cinéticas que clamavam pela interação do público (Cf. Vai Figurar na 9ª Bienal Exposição do Livro de Arte, 1967).

⁵⁵⁸ Costa e Silva na Bienal Diz Que Poder da Arte é Igual ao Seu: Vem do Povo, 1967; Costa e Silva Só Viu a Pintura Nacional, 1967.

ser premiado. Mais um indício de que, àquela altura, sua carreira e seu nome estavam bem delineados na instituição.

José Geraldo Vieira novamente prefaciaria sua sala, sugerindo duas vias de entendimento. No ensaio *O Caso Di Prete e a Pintura de Di Prete*⁵⁵⁹, recuperou os feitos do artista com premiações e explicou que sua produção atual significava mais um “espetacular fenômeno Di Prete”. O artista deixava o tradicional suporte da pintura e incorporava elementos como náilon, vidro, ferro e arame, visíveis por meio de luzes pendulares que revelavam o interior da obra em movimento.

Tudo faz crer que as críticas recebidas na oitava edição, ainda que em menor intensidade do que na primeira, o tenham feito modificar sua produção, deixando a pintura e partindo para novas experiências, a serem apresentadas – ou melhor, lançadas – na Bienal de São Paulo, como não poderia deixar de ser.

⁵⁵⁹ VIEIRA, José Geraldo. Danilo Di Prete, 1967.

3 TESTEMUNHOS E ARQUIVO DA FAMÍLIA: CONSTRUÇÃO DE UMA CARREIRA⁵⁶⁰

Como indicado na introdução desta tese, não discutiremos a produção de Di Prete para além das analisadas nos capítulos precedentes. Isso porque o foco da investigação não é revistar o *corpus* completo de sua obra, mas a parte que mostra como ele procurou consolidar sua carreira de artista moderno e agente cultural no Brasil. É sobre sua busca por permanência e notoriedade com testemunhos orais e arquivo pessoal que nos deteremos neste capítulo.

Começemos pelos testemunhos. Como vimos no capítulo 2, pouco depois das suas participações na Bienal de São Paulo, nos dez anos que seguiram o final da década de 1960, Di Prete concedeu depoimentos que tinham por objetivo demonstrar sua relevância não somente como artista, mas também como agente cultural, afirmando que fora dele a ideia de uma bienal brasileira. Lembramos que eles se deram nesta sequência: o primeiro a Walter Zanini, em 1º de setembro de 1969, enquanto este era diretor do MAC USP [Zanini, 1969]⁵⁶¹; o segundo em 1º de setembro de 1976, que se encontrava inicialmente na Fundação Matarazzo [Depoimento, 1976]; o terceiro em 1978 para Lisbeth Rebollo Gonçalves, no IDART⁵⁶² [Rebollo, 1978]; o quarto para Aracy Amaral, então diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 29 de janeiro de 1979 [Amaral, 1979]; e o quinto em 9 de outubro de 1979 no ciclo de conferências do 30º Aniversário do MAM-SP [Conferência, 1979]. Neste mesmo ano, Luiz Ernesto Kawall publica na Folha de S. Paulo um texto sobre o assunto, dizendo que as informações provinham do depoimento de Di Prete a Maria Paz de Albuquerque, em 1977, no Centro de Documentação Francisco Matarazzo Sobrinho⁵⁶³.

De imediato deve-se esclarecer que os depoimentos são complementares e convergentes, apesar das suas diferentes demandas e momentos. O roteiro era relativamente

⁵⁶⁰ Algumas ideias deste capítulo foram apresentadas no Congresso Internacional de Estética e História da Arte (São Paulo, 2016) e constam na publicação: FREIRE, Cristina (org.). Escrita da História e (Re)Construção das Memórias: Arte e Arquivos em Debate, p. 335-340.

⁵⁶¹ O depoimento a Zanini não está sendo utilizado aqui porque não o localizamos. Há somente as notas de rodapé citadas em: ZANINI, Walter. História Geral da Arte no Brasil, 1983.

⁵⁶² O IDART (Departamento de Informação e Documentação Artísticas) foi criado em 1975 com objetivo de documentar os movimentos culturais e artísticos da cidade de São Paulo. Formado pela Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo, fora incorporado ao Centro Cultural São Paulo em 1982 como Divisão de Pesquisas e desativado em 2007. Viabilizado por Décio Pignatari, o IDART tornou-se referência, sobretudo pela relevância do poeta e sua articulação com intelectuais, como Paulo Emilio Salles Gomes e Maria Eugênia Franco, que colaboraram diretamente na gestão da instituição (#desarquivos: o Mergulho na Memória, 2016).

⁵⁶³ Depoimento não localizado. Seu conteúdo pode ser visto em: KAWALL, Luiz Ernesto. A Ideia da Bienal, 1979, p. 8. Como já foi dito, acreditamos que se trate do mesmo depoimento de 1º de setembro de 1976. De todo modo, foi um momento em que a versão de Di Prete veio à tona num jornal de grande circulação.

parecido: Di Prete começava falando de sua formação como pintor “autodidata” em Viareggio, passava então à participação em mostras de peso realizadas sob o organizado sistema expositivo do Regime Fascista, sua imigração a São Paulo, suas atividades no campo da publicidade e, finalmente, a relação com Ciccillo, a ideia da criação da Bienal de São Paulo, sua intensa presença na execução da primeira edição e na maior parte das seguintes.

[Rebollo, 1978] e [Amaral, 1979] ocorrem por conta de pesquisas realizadas pelas estudiosas. Não se conhece os termos em que [Zanini, 1969] se dá pela falta do depoimento na íntegra. Mas [Depoimento, 1976] e [Conferência, 1979] foram direcionados pelo artista de modo a transmitir sua versão da origem da Bienal de São Paulo. Isto posto, nos ateremos a esses dois últimos, que parecem frutos diretos da estratégia para marcar seu nome na posterioridade, diferentemente dos demais, que embora tragam informações correlatas, foram feitos para atender solicitações específicas.

Neles, o artista buscou recontar seu papel na idealização da Bienal de São Paulo, pontuando o relato em quatro momentos: a chegada à cidade e a constatação de que não havia grandes exposições nos moldes das italianas; a sugestão da bienal a Ciccillo e sua não remunerada contribuição com o desenvolvimento do programa, regulamento, orçamento e principalmente o levantamento de prêmios para a mostra; a proximidade com Ciccillo; e a afirmação da importância da bienal, que sobressaía à Semana de Arte Moderna de 1922.

Sobre os dois primeiros pontos, podemos exemplificar com a abertura de seu discurso no ciclo de conferências [Conferência, 1979], em que o assunto era a fundação do antigo MAM-SP, mas sobre o qual, Di Prete disse deliberadamente que se recusava a falar, pois se esperava que contasse de imediato a ideia da bienal. Ele explica que narraria a história “do início”, ou seja, recuperaria sua trajetória a partir de 1946, ao chegar da Itália a São Paulo. Fala, então, que as mostras do sindicato eram “fracas”, para onde os “monstros sagrados” – Di Cavalcanti, Portinari e Segall – não mandavam suas obras, o que o levou a apresentar a Ciccillo sua ideia de criar um evento internacional ([Depoimento, 1976] e [Conferência, 1979]). Meses depois, sem uma posição sobre o assunto, fazia “pressão” em Ciccillo, valendo-se do argumento de que Bardi queria realizar a bienal [Conferência, 1979].

Depois, o artista sublinha sua contribuição com a elaboração do programa, regulamento, orçamento (junto com Biagio Motta e Profili) e levantamento de dinheiro para prêmios. Sobre este último ponto, afirma ter dito a Ciccillo [Conferência, 1979]: “eu vou tentar adotar o sistema que usava na Itália”. Di Prete reforça nos depoimentos ter as provas do que diz, e que havia trabalhado por vinte e cinco anos nas bienais “sem ganhar um tostão”,

enquanto todos eram pagos [Conferência, 1979]. Giuliana Di Prete ecoa tal alegação, dizendo que o pai se empenhava de graça, simplesmente pelo amor à bienal⁵⁶⁴.

Sobre o terceiro ponto dos testemunhos, que concerne à relação com o empresário, Di Prete relata que eram amigos, e que fez questão de nunca lhe vender um quadro porque queria ser “não um dos poucos, mas a única pessoa perto de Ciccillo não parasita” [Conferência, 1979]. Giuliana Di Prete corrobora com a informação da enorme proximidade entre os dois, lembrando que inúmeras vezes assistiu a Ciccillo buscar o pai em casa para que participasse da montagem da bienal, da prospecção de recursos ou, ainda, operacionalmente, como relações públicas⁵⁶⁵.

Contudo, Di Prete deixou claro que houve desavenças ao longo dos anos.

Fomos companheiros da primeira à última Bienal, e reconheço que todos nós artistas devemos muito a ele. Ele assumiu o comando do barco e o levou até o porto. Como brigamos muito, de maneira construtiva, é melhor ficar quieto e deixar correr o barco⁵⁶⁶.

Por fim, a respeito de como enxergava o lugar da bienal no sistema artístico brasileiro, temos uma afirmação sua [Conferência, 1979], que inclusive foi replicada na mídia e reproduzida em referências bibliográficas sobre o assunto:

eu defendo a bienal com unhas e dentes, que seja bem claro, [...] falamos muito da semana de 1922, mas eu quero tirar uma parábola do 22 ao 51, o que fizeram, o que ficou; e depois de 51 até agora, o que fizemos, o que ficou. Qual a evolução? [...] [O] Entusiasmo que deu a primeira bienal [foi] muito, muito maior, enormemente maior que a semana de 1922⁵⁶⁷.

Podemos especular que essa veemente comparação com a Semana de 1922 tenha se dado por conta de que, desde 1972, se viam festejos em torno de seu cinquentenário⁵⁶⁸. Os

⁵⁶⁴ Testemunho à autora em junho de 2017.

⁵⁶⁵ Testemunho à autora em junho de 2017.

⁵⁶⁶ S.t., 27 de abril de 1977, p. 125-126.

⁵⁶⁷ AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo: 1951-1987, 1989, p. 24.

⁵⁶⁸ Rachel Vallego levanta e aprofunda a questão em sua tese de doutorado sob orientação de Ana Gonçalves Magalhães em andamento na USP, por ora intitulada: A Doação de Gravuras do Banco Central do Brasil para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

preços dos artistas subiam, como aponta Aracy Amaral ao dizer que os valores chegaram a “alturas impensadas”⁵⁶⁹.

Ana Paula Simioni escreve que

o Modernismo atingira sua consagração absoluta, chancelado pela crítica, pela universidade, pelo mercado, pelos museus, pelos colecionadores e, mesmo que indiretamente, pelo Estado Nacional. Ao longo da década de 1970, vários de seus mais destacados membros foram temas de estudos monográficos rigorosos, realizados por pesquisadores reputados, geralmente vinculados à universidade. Essas obras logo foram publicadas e constituem ainda hoje os principais livros de referência sobre cada um desses artistas, como Portinari, Pintor Social, mestrado defendido por Annateresa Fabris em 1975 [...], Tarsila, sua Obra e seu Tempo, doutorado defendido por Aracy Amaral em 1976 [...]. Reconhecidos enquanto grupo, os modernistas foram então compreendidos como singularidades artísticas, potências criativas individualizadas. O ciclo de consagração se completara⁵⁷⁰.

Di Prete queria chamar a atenção para a maior influência da bienal. Ao se colocar no cerne do processo, se apresenta como um dos principais agentes da modernização da arte no Brasil e de sua inserção no circuito artístico internacional. Ele não reivindica o reconhecimento de sua pintura. Pelo contrário, no caso desses dois testemunhos ([Depoimento, 1976] e [Conferência, 1979]), direciona seu papel como o de agente cultural. Mesmo a publicidade é relegada a segundo plano, trazida aos testemunhos por duas vias: como parte da construção de sua figura, onde começou sua dura trajetória no Brasil, ou como certificado dos contatos estabelecidos, os quais, por sua vez, foram usados em benefício da Bienal de São Paulo, tais como Lanzara e Ramenzoni.

As questões que se colocam com esse posicionamento são: por que Di Prete fez esse movimento afirmativo de ser o idealizador da Bienal de São Paulo tanto tempo depois? Por que não focou seus esforços na sua valorização como artista?

Para a primeira, a vaga explicação dada por ele foi a seguinte: “mantive este segredo 25 anos porque não me interessava. A gente sabia que a bienal é Ciccillo” [Conferência,

⁵⁶⁹ A estudiosa não refere somente aos modernistas dos anos 1920, mas a outros artistas “consagrados” das décadas de 1930 e até mesmo 1940 (AMARAL, Aracy. *Arte e Meio Artístico: Entre a Feijoada e o X-Burguer*, 2013, p. 316).

⁵⁷⁰ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Modernismo Brasileiro: Entre a Consagração e a Contestação*, 2013.

1979]. Depois afirmou que a única entrevista concedida fora a Walter Zanini, mas pedira que ele a guardasse na gaveta.

Para a segunda questão, é plausível supor que quisesse estabelecer seu nome em outro campo, já que via certa falta de reconhecimento de sua produção junto ao meio artístico e ao acadêmico. Mesmo obtendo sucesso de público e de vendas, ele não era valorizado como seus colegas que ganhavam grandes retrospectivas⁵⁷¹, eram alvos de teses científicas e publicações monográficas ou atingiam preços de venda bem mais altos que os seus⁵⁷². Tal sentimento o acompanharia até o final da vida, como indica o testemunho de Giuliana Di Prete para Revista Época: “meu pai morreu um pouco triste [...]. Ele via colegas que se valorizavam, e ele um pouco esquecido”⁵⁷³.

É possível que o artista tenha aproveitado certas oportunidades ([Amaral, 1979] e [Rebollo, 1978]) e criado outras ([Depoimento, 1976; Conferência, 1979; Zanini, 1969]) para fazer um relato autobiográfico com o objetivo de deixar seu nome marcado na História da Arte. Faria nos moldes vistos na Itália, como os escritos de Carlo Carrà, Gino Severini e de seu *maestro* Lorenzo Viani; ou mesmo no Brasil, como Di Cavalcanti.

3.1 AUTOBIOGRAFIAS E RELATOS DE VIDA

Consideramos os testemunhos de Di Prete análogos a um esforço autobiográfico⁵⁷⁴, tal como conceituado por Philippe Lejeune, para quem se trata de uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história

⁵⁷¹ Como Aracy Amaral diz em 1979, as retrospectivas carregavam uma preocupação de documentação naquela época (AMARAL, Aracy. Arte e Meio Artístico: Entre a Feijoadá e o X-Burguer, 2013, p. 314-315). Em 1969, Brecheret (MAB FAAP); em 1970, Grassmann (MAM-RJ); em 1971, Di Cavalcanti (MAM-SP) e Vicente do Rego Monteiro (MAC USP); em 1972, Volpi (MAM-RJ e dois anos depois no MAM-SP); em 1973, Rebollo (MAM-SP) e Pennacchi (MASP); em 1974, Guignard (MAM-RJ); em 1975, De Fiori (MAC USP) e Mabe (MASP); em 1976, Mário Zanini (MAC USP), Brecheret (Museu Lasar Segall) e Djanira (MNBA RJ).

⁵⁷² Mabe, por exemplo. De fato, tal desvalorização se vê até os dias atuais, como atesta a consulta aos catálogos de alguns leilões e galerias de arte que comercializam suas obras, por exemplo Lordello & Gobbi, Ricardo Camargo Galeria e James Lisboa. Das suas criações que circulam nesse mercado secundário, a maior parte é composta por obras figurativas e, em menor quantidade, cinéticas, as quais chegam a alcançar um preço mais elevado no mercado.

⁵⁷³ MENGOZZI, Federico. O Inventor da Bienal, 2005.

⁵⁷⁴ Assumindo a autobiografia como gênero literário, apoiamo-nos no francês Philippe Lejeune, para quem “a autobiografia é o gênero literário que, por seu próprio conteúdo, melhor marca a confusão entre autor e pessoa, confusão em que se funda toda a prática e a problemática da literatura ocidental desde o fim do século 18” (LEJEUNE, Philippe. O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet, 2014, p. 39).

individual, em particular a história de sua personalidade”⁵⁷⁵. No caso dos testemunhos orais, temos o que o autor chama de “relatos de vida”⁵⁷⁶ ou “relato autobiográfico”⁵⁷⁷, produtos de uma “negociação entre uma oferta e uma procura”, ou seja, a soma entre a intenção de expor uma vida, ou a “versão ‘oficial’ da própria história”⁵⁷⁸, e o interesse do entrevistador ou da plateia.

Vários estudiosos se debruçam nos porquês de uma autobiografia, os aspectos fundamentais que ela deve conter e as dificuldades (ou impossibilidades) de atingir seus objetivos. Contardo Calligaris, por exemplo, acredita que “diários íntimos e autobiografias são escritos por motivos variados, respondem a necessidades de confissão, de justificação ou de invenção de um novo sentido. Frequentemente, aliás, esses três aspectos se combinam”⁵⁷⁹.

Para Jérôme Bruner, as autobiografias têm função de nos apresentar aos outros e a nós. Nesse processo, para assegurar individualidade, focamos no que é excepcional em nossas vidas; caso contrário a narrativa seria um espelho do tempo - se é que isso é de alguma forma possível⁵⁸⁰. Para que uma história de vida seja contada, ela deve ser obrigatoriamente “interessante”. Ser interessante, segundo Bruner, está ligado a uma “teoria” ou a uma “história” que vai contra a expectativa ou que produz um resultado contra a expectativa⁵⁸¹. Para tal, as narrativas na autobiografia ocidental trazem um aspecto fundamental, que é a “virada” [*turning point*] na trajetória do indivíduo. Esta seria constituída pelos episódios aos quais o narrador/protagonista atribui uma mudança crucial em sua história, sendo aqueles momentos que o diferenciam, tornando-o único perante a sociedade e o libertando de seus destinos “banais”⁵⁸².

Ainda sobre isso, Calligaris diz que

o escrito autobiográfico implica uma cultura na qual, por exemplo, o indivíduo (seja qual for sua relevância social) situe sua vida ou seu destino acima da comunidade a que ele pertence, na qual ele conceba sua vida não

⁵⁷⁵ LEJEUNE, Philippe. O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet, 2014, p. 16.

⁵⁷⁶ LEJEUNE, Philippe. O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet, 2014, p. 95 e p. 133.

⁵⁷⁷ LEJEUNE, Philippe. O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet, 2014, p. 184.

⁵⁷⁸ LEJEUNE, Philippe. O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet, 2014, p. 184.

⁵⁷⁹ CALLIGARIS, Contardo. Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos, 1998, p. 43.

⁵⁸⁰ BRUNER, Jerome. Self-Making and World-Making, 2001, p. 29-30.

⁵⁸¹ BRUNER, Jerome. Self-Making and World-Making, 2001, p. 30.

⁵⁸² BRUNER, Jerome. Self-Making and World-Making, 2001, p. 31-32.

como uma confirmação das regras e dos legados da tradição, mas como uma aventura para ser inventada⁵⁸³.

Tomando por base essa “necessidade de se situar acima da comunidade” ou, como defende Georges Gusdorf, de empreender uma “tarefa de salvação pessoal, acima de tudo”⁵⁸⁴, o argumento de Mark Freeman e Jens Brockmeier é coerente, pois não se faz autobiografia de maneira desinteressada; qualquer que seja seu objetivo, o resultado provém de seleções e escolhas, e é uma oportunidade de se recuperar algo perdido ao longo dos anos⁵⁸⁵.

Todavia, é um processo “ilusório”⁵⁸⁶. Lejeune explica que essas narrativas de vida não fornecem “o vivido de outrora, mas o que permanece dele na memória de hoje”, e que essa memória é possuidora de “formas, manias, estratégias; [...] não é inerte, mesmo se ainda não se expressou ou é virtual”⁵⁸⁷. O estudioso é enfático ao dizer que o projeto de contar uma verdade dos fatos, dizer a verdade sobre si, é algo imaginário e impossível, o que não impede que exista⁵⁸⁸.

Micaela Maftei, por sua vez, aponta que cada vez que uma história real é recontada, uma camada é adicionada, formando uma nova narrativa, ou seja, sempre passível de sofrer mudanças⁵⁸⁹.

Ulpiano Bezerra de Meneses explica que

uma autobiografia nunca é estática, nem se desenvolve pela simples adição de elementos novos, na sequência do tempo, mas comporta contínuas reestruturações de eventos passados. E, ainda que se mantenham os núcleos fundamentais, os fios condutores, as contingências do presente se integram a todas as dimensões da narrativa⁵⁹⁰.

⁵⁸³ CALLIGARIS, Contardo. Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos, 1998, p. 46.

⁵⁸⁴ GUSDORF, Georges. Conditions and Limits of Autobiography, 1980 apud FREEMAN, Mark; BROCKMEIER, Jens. Narrative Integrity Autobiographical Identity and the Meaning of the “Good Life”, 2001, p. 81.

⁵⁸⁵ FREEMAN, Mark; BROCKMEIER, Jens. Narrative Integrity Autobiographical Identity and the Meaning of the “Good Life”, 2001, p. 81.

⁵⁸⁶ Utilizamos o termo como cunhado por Pierre Bourdieu (A Ilusão Biográfica, 1996).

⁵⁸⁷ FREEMAN, Mark; BROCKMEIER, Jens. Narrative Integrity Autobiographical Identity and the Meaning of the “Good Life”, 2001, p. 186-187.

⁵⁸⁸ FREEMAN, Mark; BROCKMEIER, Jens. Narrative Integrity Autobiographical Identity and the Meaning of the “Good Life”, 2001, p. 77.

⁵⁸⁹ MAFTEI, Micaela. The Fiction of Autobiography: Reading and Writing Identity, 2013, p. 3.

⁵⁹⁰ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A História, Cativa da Memória? Para um Mapeamento da Memória no Campo das Ciências Sociais, 1992, p. 11.

Mafteti ainda fala sobre a relação ambígua entre autor autobiográfico e personagem principal, pois as experiências durante a vida do autor estão sempre em mudança, e necessidades são revistas com frequência. Invariavelmente se incorre no problema da verificação dos fatos, da comprovação de discursos e seus registros⁵⁹¹. A pessoa que escreve em geral procura ser verdadeira em relação às suas memórias, mas, ainda assim, escrever com “verdade” pode tomar diferentes formas dependendo das intenções e crenças.

Outro aspecto reforçado por Lejeune é que, ainda que o discurso da memória seja como um labirinto, o relato quase sempre segue um eixo cronológico, em que se procura contar a vida “na ordem” para que haja a “unidade que cada um tenta dar retrospectivamente à própria existência”⁵⁹². Sobre o mesmo ponto, Bourdieu afirma que a tentativa de organizar a vida como uma história, onde os acontecimentos se sucedem de forma cronológica e lógica, de maneira a fornecerem sequências ordenadas, interligadas e inteligíveis, é ilusória⁵⁹³.

Posto que não se vive de forma cronológica e não se consegue ter uma unidade de discurso sobre os fatos, os que procuram essa operação acabam fazendo uma espécie de recorte interessado, selecionando os acontecimentos que consideram mais significativos para compor uma determinada narrativa que atenda à intenção mais ampla de evitar sua “segunda morte”, garantindo a forma como devem ser lembrados.

As questões colocadas pelos autores citados estão presentes nos relatos de Di Prete. Temos um discurso que se propõe retrospectivo, estruturado numa ordem cronológica que se inicia com a chegada ao Brasil e atinge o ápice com a proposta de criação da Bienal de São Paulo. Esta não é somente seu “núcleo fundamental”, mas seu “ponto de virada”; é aquilo que torna o discurso interessante, posto que apresenta uma versão controversa da que se tinha até então. Ele faz como que uma revelação. Seu relato procura tirá-lo da margem, valorizando sua colaboração com algo fundamental para as artes, muito mais do que seu papel como pintor, garantindo a sobrevivência de sua memória e resgatando sua relevância no meio brasileiro.

Pode-se verificar nos objetivos do artista os apontamentos de Teresa Mendes Flores, para quem a escrita autobiográfica é um gesto emancipatório, uma tentativa de resgate da própria vida e de não deixar que outros lhe imponham um sentido definitivo ou que dela se apoderem⁵⁹⁴. Ela explica que se trata de um gesto de poder, às vezes de revolta, pois é um

⁵⁹¹ MAFTEI, Micaela. *The Fiction of Autobiography: Reading and Writing Identity*, 2013, p. 3.

⁵⁹² LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*, 2014, p. 187-188.

⁵⁹³ BOURDIEU, Pierre. *A Ilusão Biográfica*, 1996, p. 74-76.

⁵⁹⁴ FLORES, Teresa Mendes. *A Fixação da Ficção: Fotografia, Autorretrato e Autobiografia*, s.d., p. 3.

texto que mede forças como um ato performativo de afirmação de si; por outro lado, é algo marcado pela incompletude porque a vida o excede sempre.

A necessidade de Di Prete contar sua “verdade” – lembremo-nos de sua frase: “o que eu disse é a verdade e essa deve ser dita” [Depoimento, 1976] – deve ter tomado diferentes formas ao longo de sua vida. Mais velho, com seu nome desidratando no meio artístico, ele provavelmente enxerga nesses testemunhos a oportunidade de resgatar o que acreditava ter perdido ao longo dos anos e que o situaria “acima” de outros colegas, em um lugar ímpar. Com essa operação, dois problemas se sucedem: ausência de provas que permitissem a verificação dos fatos e a desconfiança subsequente, que tornou seu legado ainda mais turvo.

3.2 AUTOBIOGRAFIAS DE ARTISTAS ITALIANOS MODERNOS

É plausível imaginar que Di Prete conhecia o enorme sucesso de seus conterrâneos com tal esforço autobiográfico. Na Itália, a prática de deixar registrado o legado de um artista em forma de biografia tem raízes no Renascimento, com as “Vidas” de Giorgio Vasari, com as quais se procurava impedir a segunda morte do artista⁵⁹⁵.

Impulsionados por essa tradição, além de certos motivos que discutiremos adiante, alguns dos mais ilustres artistas modernos italianos buscaram informar, esclarecer e marcar seus percursos artísticos. Podemos citar algumas publicações nesse sentido: *La Mia Vita* [Minha vida], 1943, de Carlo Carrà⁵⁹⁶; *Tutta la Vita di un Pittore* [Toda a Vida de um Pintor], 1946⁵⁹⁷, e *Tempo de “L’Effort Moderne”*: *La Vita di un Pittore* [Tempo de “L’Effort Moderne”: A Vida de um Pintor]⁵⁹⁸, 1968, ambos de Gino Severini; *Memorie Della Mia Vita* [Memórias da Minha Vida], 1945⁵⁹⁹, de Giorgio de Chirico; *Parigi* [Paris], 1925⁶⁰⁰, e *Il Figlio del Pastore* [O Filho do Pastor], 1930⁶⁰¹, de Lorenzo Viani, entre outros.

⁵⁹⁵ VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*, 2011, p. 4.

⁵⁹⁶ CARRÀ, Carlo. *La Mia Vita*, 1943.

⁵⁹⁷ SEVERINI, Gino. *Tutta la Vita di un Pittore*, 1946.

⁵⁹⁸ SEVERINI, Gino. *Tempo de “L’Effort Moderne”*: *La Vita di un Pittore*, 1968. Severini escreveu o livro entre 1943 e 1946, mas faleceu antes de concluí-lo.

⁵⁹⁹ DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie Della Mia Vita*, 1945. De Chirico escreveu outros textos com informações e relatos autobiográficos a partir dos anos 1910, mas algumas vezes sem assumi-los como tais, já que eram narrados em terceira pessoa e não foram assinados. O mesmo vale para seu irmão, Alberto Savinio. Veja mais em: SCHIANO, Gennaro. *Paradigmi Autobiografici*: Ramón Gómez de la Serna, Christopher Isherwood, Michel Leiris, Alberto Savinio, 2014.

⁶⁰⁰ VIANI, Lorenzo. *Parigi*, 1925.

⁶⁰¹ VIANI, Lorenzo. *Il Figlio del Pastore*: *Romanzo*, 1930.

Para nos atermos a dois casos dentre esses – Severini e Carrà –, lembremos que no primeiro, em *Tutta la Vita di un Pittore*, o artista narra cronologicamente os fatos que vão de seu nascimento até o final dos anos 1910, excluindo os anos 1920 e 1930, embora a publicação tenha ocorrido apenas ao final dos anos 1940⁶⁰². Essa operação estratégica permitiu eliminar traços que pudessem associá-lo ao chamado “Retorno à Ordem”, mal visto no pós-II Guerra Mundial, e ao Regime Fascista, com o qual de fato colaborou. Severini conta sua história a partir da formação com Giacomo Balla (1871-1958) e Umberto Boccioni (1882-1916) para depois tratar do seu papel de destaque junto aos primeiros futuristas italianos e também aos cubistas franceses, ou seja, justamente o que estava na ordem do dia na Itália pós-guerra: o resgate e a revalorização das vanguardas artísticas.

Quase como uma continuação da obra anterior, em *Tempo de “L’Effort Moderne”* Severini comenta o período compreendido entre os anos 1917 e 1924, enfatizando sua relação comercial com o conhecido *marchand* francês Léonce Rosenberg e sua galeria *L’Effort Moderne*, sem novamente colocar o holofote na questão do fascismo. Pelo contrário, o que estava em jogo era falar de sua inserção no mercado artístico parisiense.

Di Prete muito provavelmente tinha algum conhecimento dessas publicações, visto que os escritos de Severini despertavam-lhe o interesse, como atesta a presença em sua biblioteca de *Ragionamenti Sulle Arti Figurative* [Reflexões Sobre Artes Plásticas]⁶⁰³, coletânea de ensaios sobre arte publicada em 1936, e não um livro autobiográfico.

Não localizamos na biblioteca de Di Prete uma publicação de Carrà, mas ele nunca escondera sua admiração pelo contrerrâneo e suas soluções plásticas⁶⁰⁴. É interessante lembrar que Carrà começa *La Mia Vita*, com o seguinte esclarecimento⁶⁰⁵:

questa vita non è romanzata. I fatti e le cose narrati mi sono tutti realmente occorsi e nell’ esposizione di essi ho osservato la più stretta verità. La storia di un uomo, come del resto ogni storia, deve attenersi a quello che è accaduto e come è accaduto, non essere adattata a considerazioni posteriori. I fatti formano pertanto solamente il canovaccio di un processo che ha tutte le

⁶⁰² As publicações de Severini foram discutidas em nossa dissertação de mestrado: ROCCO, Renata. Para Além do Futurismo: Poéticas de Gino Severini no Acervo do MAC USP, 2013.

⁶⁰³ SEVERINI, Gino. *Ragionamenti Sulle Arti Figurative*, 1936.

⁶⁰⁴ Conforme revelam suas criações e o depoimento para Walter Zanini em: Di Prete Procura Nova Linguagem para sua Arte, 1953. Artigo consultado no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

⁶⁰⁵ CARRÀ, Carlo. *La Mia Vita*, 1981, p. 5.

varianti dello sviluppo morale ed intellettuale del protagonista, sottoposto alla prova della vita⁶⁰⁶.

Ao longo do texto, o artista discorre sobre as dificuldades pelas quais passou nos primeiros anos de vida, depois trata do aprendizado na França, sua adesão ao primeiro Futurismo, suas mostras pelo mundo, seus escritos de crítica e teoria da arte.

Tentando corresponder aos fatos ou não, os esforços autobiográficos desses artistas italianos traziam contribuições relevantes em dois sentidos: como legados fundamentais para o entendimento de suas trajetórias, produções e acontecimentos que os circundaram na época e como documentos válidos para a compreensão de como, a partir da escrita autobiográfica, buscaram construir uma imagem para a posterioridade, sobretudo no pós-II Guerra Mundial, quando o mundo rechaçava os movimentos totalitários.

Chegando ao Brasil, portanto, Di Prete retinha na lembrança a ideia de artista moderno e o tipo de narrativa a constituir em torno de si. É bem possível que não tenha de imediato pensado nisso, e que somente com o passar dos anos o propósito ganhara forma. O fato é que, quando seus testemunhos têm início, espelham o conhecimento dessa consolidada prática na Itália, ao mesmo tempo em que procuram demarcar um legado bem preciso, análogo ao de um herói. Após ter passado pelos embates e sofrimentos na guerra, fez-se em território brasileiro como pintor, com sucessivas “evoluções”, mas com um elemento a mais, que o distinguiria de todos os seus colegas: a concepção da Bienal de São Paulo.

Também no Brasil alguns artistas conhecidos de Di Prete recorreram ao gênero autobiográfico, tais como Di Cavalcanti e José Antonio da Silva⁶⁰⁷, com o intuito de fixar suas imagens para o futuro, o que se soma às suas produções artísticas.

⁶⁰⁶ Esta vida não é romanceada. Os fatos e as coisas narradas realmente me aconteceram e na exibição deles eu observei a verdade mais estreita. A história de um homem, bem como de todas as histórias, deve respeitar o que aconteceu e como aconteceu, não sendo adaptado a considerações posteriores. Os fatos, portanto, apenas formam rascunho de um processo que há todas as variantes do desenvolvimento moral e intelectual do protagonista, submetido à prova da vida.

⁶⁰⁷ Poderíamos ainda citar outros nomes, como o de José Pancetti, que começaria a escrever no final de 1957 seu Diário do Hospital, cujos trechos seriam publicados na revista Mundo Ilustrado, como indica Mário Pedrosa em artigo no Jornal do Brasil (PEDROSA, Mário. Pancetti e o seu Diário, 1981, p. 165). Alguns textos de Pancetti, escritos em novembro de 1957, trazem sua rotina com horários de banho, refeições, sono, visitas médicas, exames, transfusões de sangue, dores que sentia e um pouco da sua relação com a pintura, como no trecho: “poucos trabalhos consegui realizar aqui. E os que realizei foram sob a ação da febre, um homem doente, mas que trabalhava ainda não sei como. Uma força estranha. Talvez um sopro de Deus me impelindo para ficar diante do cavalete” (PANCETTI, José apud LEITE, José Roberto Teixeira (org.). José Pancetti, o Pintor-

Do primeiro, temos duas obras: *Viagem da Minha Vida*, de 1955, e *Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca*, de 1964, que discorrem sobre a mesma época, entre as décadas de 1910 e 1940, não tendo uma continuidade cronológica. De acordo com Éder Silveira, um dos principais motivos que levaram Di Cavalcanti a escrever suas memórias foi defender não apenas a sua trajetória, mas a contribuição de seus contemporâneos, num momento em que tendências abstratas tinham conquistado o protagonismo, às quais o artista se opunha abertamente⁶⁰⁸. Ele confronta sua trajetória com a de outros artistas que tinham experiência e formação no exterior, como Segall e Anita, e marca sua opinião referente à Semana de Arte Moderna, afirmando ter sido ele a sugerir sua criação. Como atestam passagens como esta⁶⁰⁹: “eu sugeri a Paulo Prado a nossa semana, que seria uma semana de escândalos literários e artísticos, de meter os estribos na barriga da burguesiazinha paulistana”.

Já em *Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca* o artista se coloca um pouco mais crítico com relação à Semana de Arte Moderna⁶¹⁰ e faz, nas palavras de Denise Mattar, “uma emocionada declaração de amor ao Rio de Janeiro”⁶¹¹.

Com efeito, as duas autobiografias cumprem bem o objetivo e são, nas palavras de Mattar, peças fundamentais para a compreensão de sua produção artística e sua personalidade; certamente cooperam com o *modus operandi* do artista, que afirmava: “eu sou meu personagem”⁶¹².

Ana Paula Simioni leria essa publicação de Di Cavalcanti em conjunto com testemunhos e memórias da primeira geração modernista, realizados nos anos 1950 e bastante relevantes para a disseminação da importância da geração de 1920⁶¹³.

José Antonio da Silva, por sua vez, apresenta suas memórias em *Romance de Minha Vida*, editado pelo antigo MAM-SP em 1949⁶¹⁴. Onde fala sobre sua infância, seus

Marinheiro: Estudo Crítico-Biográfico Seguido do Catálogo Racional de sua Obra, 1979, p. 101). Dois pontos ficam claros após a leitura de vários trechos: o pintor procurava registrar que, apesar de debilitado e doente, continuava se esforçando para produzir; queria ser lembrado, entre outras coisas, como um pintor de marinhas, o maior do gênero no país.

⁶⁰⁸ SILVEIRA, Éder. Di Cavalcanti Memorialista: Boemia, Arte e Política, 2009, p. 405.

⁶⁰⁹ DI CAVALCANTI, Emiliano apud SILVEIRA, Éder. Di Cavalcanti Memorialista: Boemia, Arte e Política, 2009, p. 409.

⁶¹⁰ DI CAVALCANTI, Emiliano. *Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca*, 1964, p. 35-37.

⁶¹¹ MATTAR, Denise (org.). *Di Cavalcanti: um Perfeito Carioca*, 2006, p. 12.

⁶¹² MATTAR, Denise (org.). *Di Cavalcanti: um Perfeito Carioca*, 2006, p. 12.

⁶¹³ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Modernismo Brasileiro: Entre a Consagração e a Contestação*, 2013.

⁶¹⁴ O manuscrito fora recebido e editado com Carlos Pinto Alves. Ana Gonçalves Magalhães diz que, “num fundo de documentos de [Carlos Pinto Alves] encontramos uma extensa correspondência e minutas de contratos trocados entre ele e o artista, que nos sugerem uma relação muito estreita entre a galeria e o antigo museu, na

relacionamentos afetivos, suas variadas atividades profissionais no campo (de início sem foco na pintura) até chegar, no final do livro, à sua participação na exposição que inaugurava a Casa de Cultura de São José do Rio Preto. Nesse evento, sempre recordado em textos sobre o artista⁶¹⁵, José Antonio da Silva cai nas graças de Lourival Gomes Machado e Paulo Mendes de Almeida, ainda que não tenha sido premiado. O contato com os críticos lhe renderia o *debut* em São Paulo, na Galeria Domus, que fora um sucesso⁶¹⁶.

Em suas palavras:

logo começaram a chegar os visitantes, e adquirir os meus lindos trabalhos. E as críticas já começaram a sair cada vez melhor. E no terceiro dia de abertura da exposição, já não tinha mais nenhum quadro para vender. Eu fiquei muito contente de conhecer São Paulo, e depois veio me conhecer na Galeria Domus a Dona Yolanda Penteado [...] e me ofereceu um rico jantar em sua residência⁶¹⁷.

Depois de recuperar esse evento, o artista conta que continuava a pintar em sua cidade quando recebeu a visita de Léon Degand e Pasquale Fiocca, que lhe compraram mais obras e, ao retornarem a São Paulo, enviaram-lhe um telegrama de Ciccillo avisando que sua esposa, então doente, poderia ser operada no Hospital Matarazzo.

Romance de Minha Vida é quase como um ponto de partida da trajetória também “heroica” do artista⁶¹⁸. Da vida dura no interior acabou chancelado por críticos como Gomes Machado e Theon Spanudis⁶¹⁹, apoiado pelo casal Ciccillo e Yolanda⁶²⁰, obtendo depois

promoção do recém-descoberto pintor. Da exposição na Casa de Cultura de São José do Rio Preto, em 1946, à sua participação na I Bienal de São Paulo, em 1951, a correspondência entre o artista e Pinto Alves aborda essencialmente dois assuntos: a redação e publicação da autobiografia do artista, *Romance da Minha Vida*, sob os auspícios do antigo MAM, em 1949; e seus acordos de venda e compra de obras com a Galeria Domus" (folder da exposição José Antonio da Silva em Dois Tempos, com curadoria Ana Gonçalves Magalhães, realizada entre 2013 e 2014 no MAC USP).

⁶¹⁵ Um exemplo recente é a exposição José Antônio da Silva, a Vida Não Basta, na Galeria Almeida e Dale, 2017, com curadoria de Denise Mattar.

⁶¹⁶ Na ocasião, Bardi adquire obras do artista, depositando parte delas no acervo do MASP.

⁶¹⁷ SILVA, José Antonio da. *Romance de Minha Vida*, 1949.

⁶¹⁸ O artista publicou outra obra em 1982, intitulada *Sou Pintor Sou Poeta*, não discutida aqui por estar além do período que nos interessa.

⁶¹⁹ Sua numerosa coleção de obras do artista pertence ao MAC USP e foi foco da já citada exposição José Antonio da Silva em Dois Tempos.

⁶²⁰ Citamos a operação da esposa do artista, mas há também outras ajudas. “Particularmente interessante é uma minuta de contrato de rescisão com a galeria [Domus], datada de 1951, no qual o artista lista 100 obras suas ali depositadas, parte significativa das quais deveria ser destinada a Francisco Matarazzo Sobrinho para saldar uma dívida do artista com o mecenas, que o havia ajudado a comprar uma casa” (MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *José Antonio da Silva em Dois Tempos*, 2013-2014).

visibilidade no sistema expositivo por meio de mostras no Rio de Janeiro⁶²¹, na I Bienal de São Paulo e na Bienal de Veneza, integrando a representação brasileira em 1952.

Saindo do campo dos artistas, temos a autobiografia de Yolanda Penteado e a biografia de Ciccillo, publicadas no mesmo ano de 1976 e ancoradas nos objetivos das demais aqui discutidas. Apesar de quererem registrar seus legados, eles agem de forma diferente. O percurso “franciscano” de Ciccillo é contado por uma voz que não coincide com a do personagem principal, mas lhe é altamente simpática, ou seja, conserva pouca “neutralidade” no relato, apesar do embasamento documental. No caso de Yolanda, ela própria é quem recupera sua trajetória, ditando suas recordações a um interlocutor, que as transfere à primeira pessoa. Nas palavras de Gilberto Freyre, é uma narrativa de “como quem conversasse com o leitor. Sem pedantismo embora às vezes com esnobismo”⁶²². De ambas as publicações vamos rever algumas passagens que tangenciam os assuntos tratados por Di Prete e que interessam diretamente a este trabalho: a relação entre o casal e o seu papel nas criações do antigo MAM e da Bienal de SP.

Em linhas gerais, o livro de Yolanda traz detalhes de sua trajetória, sua criação e a atuação na fazenda da família, Empyreio; é recheado por descrições de amizades com personalidades, viagens, festas, comemorações de que participava como convidada ou anfitriã, em uma vida “cor-de-rosa”, mas sem deixar de sublinhar sua concreta contribuição como articuladora no campo artístico brasileiro.

A edição foi dividida em quatro partes: a primeira apresenta sua infância, o casamento com Jayme da Silva Telles, a relação com Santos Dumont, o pedido de casamento feito por Chateaubriand, a vida social no Rio de Janeiro e o fim de seu casamento. A segunda parte retoma o histórico da fazenda e suas atividades, passa pelo primeiro contato com a família Matarazzo e se encerra com o casamento com Ciccillo. A terceira parte se inicia com a formação do antigo MAM-SP, depois a criação da Bienal de São Paulo, a realização da segunda edição da mostra e a comemoração do IV Centenário da cidade; passa pela terceira, quarta e quinta edições da bienal e se encerra com a opinião de Jacques Lassaigue sobre ela. Na quarta, Yolanda fala de sua vida no Rio de Janeiro, a viagem para Índia em 1951, seu encontro com Brancusi em 1950, depois com Léger, Picasso e Matisse; a Companhia Vera Cruz, as viagens pela Europa até a conclusão, nos anos 1960, em que discorre sobre as contribuições de Chateaubriand e da colaboração mútua com ele. Assim, há uma divisão por

⁶²¹ Exposição de Pintura Paulista na sede do MEC, julho de 1949.

⁶²² FREYRE, Gilberto. Prefácio, 1977, p. 23.

assuntos correlatos, também pontuada temporalmente pelos dois casamentos e seus términos, com exceção do quarto capítulo.

Sobre sua relação “exogâmica” com Ciccillo⁶²³ – emprestando o adjetivo de Gilberto Freyre –, Yolanda é econômica sobre o assunto, mas fala com respeito e de forma elogiosa. Ela não aponta as razões que os levaram ao divórcio, apenas diz: “com a família Matarazzo, foi... quase tudo em cor-de-rosa”⁶²⁴.

Yolanda descreve a estada de sete meses na Suíça para a recuperação de Ciccillo, com quem já era casada, quando conhecem Karl Nierendorf, galerista alemão e diretor do Museu Guggenheim de Nova York, que os aconselhava para a formação do antigo MAM-SP. Depois ela conta como se dá a compra das obras, apontando as contribuições de Alberto Magnelli na França e Margherita Sarfatti na Itália.

Mais farto é o relato da formação da Bienal de São Paulo. Yolanda reconta todo o processo e credita a si as adesões de França, Itália, Holanda, Bélgica, Suíça e Grã-Bretanha, que garantiram o sucesso e prestígio da primeira edição. Cumprida essa etapa, ela diz que fora ela a responsável pela recepção oficial dos convidados do Rio de Janeiro e São Paulo⁶²⁵. Então parte a outras edições da bienal, lembrando episódios em que sua articulação fora decisiva, como a autorização para que Guernica viesse para a segunda edição⁶²⁶, a ajuda com questões de verbas junto ao Estado⁶²⁷ e a resolução do desentendimento com a França na quarta edição, referente à premiação de Morandi⁶²⁸.

Na passagem que encerra a terceira parte do livro, Yolanda replica a voz de Lassaigue para dar um veredito sobre a relevância de sua participação⁶²⁹:

pode-se creditar a sucessão destas bienais como uma importante contribuição [minha] para o desenvolvimento da cultura no Brasil. Jacques Lassaigue, em recente entrevista, disse: elle [Yolanda] a toujours maintenu un contact extrêmement utile avec le milieu artistique européen. [...] Elle a maintenu une espèce de courant constant de relations et d'amitié qui ont été, dès la première Biennale, une espèce de fraternité de la Biennale de São Paulo où

⁶²³ PENTEADO, Yolanda. Tudo em Cor-De-Rosa, 1977, p. 24.

⁶²⁴ PENTEADO, Yolanda. Tudo em Cor-De-Rosa, 1977, p. 167.

⁶²⁵ PENTEADO, Yolanda. Tudo em Cor-De-Rosa, 1977, p. 178-183.

⁶²⁶ PENTEADO, Yolanda. Tudo em Cor-De-Rosa, 1977, p. 188.

⁶²⁷ PENTEADO, Yolanda. Tudo em Cor-De-Rosa, 1977, p. 192.

⁶²⁸ PENTEADO, Yolanda. Tudo em Cor-De-Rosa, 1977, p. 193-195. Di Prete também recorda detalhes desse desentendimento [Conferência, 1979].

⁶²⁹ PENTEADO, Yolanda. Tudo em Cor-De-Rosa, 1977, p. 195.

nous étions tous très attachés et c'était évidemment beaucoup grâce à elle, naturellement⁶³⁰.

Gilberto Freyre também havia sido enfático ao afirmar que o que ela havia feito pelas artes no Brasil lhe dava “direito a um nicho de semideusa na história da nossa cultura”. E que a “história da cultura brasileira que for escrita, ou estiver sendo escrita” deve ser feita por historiador “de preferência nem oficial nem acadêmico”⁶³¹.

É possível que Freyre se referisse à biografia de Ciccillo, alertando para o papel de destaque a ser conferido a Yolanda. Mormente porque o biógrafo, o jornalista Fernando Azevedo de Almeida, fora extremamente elogioso e empático com Ciccillo. Como dito por Ana Gonçalves Magalhães, “embora o livro apresente um material documental, ele acaba por reforçar a ‘lenda’ em torno do biografado, a começar pelo título, que sugere a ideia de um personagem absolutamente altruísta e visionário”⁶³². Ainda de acordo com a pesquisadora, é possível que a biografia tenha sido escrita sob encomenda para fazer parte de um Centro Cultural Francisco Matarazzo Sobrinho. No prefácio, fala-se que Fernando Azevedo de Almeida “se dispôs a fixar o perfil”, e que ele não poderia ser autor mais adequado “dado o longo e próximo convívio que sempre teve com o Ciccillo”⁶³³.

A biografia de Ciccillo foi dividida em oito capítulos. O primeiro conta a história da família Matarazzo e sua chegada ao Brasil. O segundo aborda a formação de Ciccillo na Europa e o início de seu empreendimento com a indústria Pignatari & Matarazzo. O terceiro fala sobre sua relação com a arte, a formação do antigo MAM-SP e da Bienal. O quarto aborda a presidência do IV Centenário. O quinto se detém sobre a transferência do acervo do antigo MAM-SP para a Universidade de São Paulo. O sexto conta sua primeira experiência política em Ubatuba, entre 1964 e 1969. O sétimo apresenta a homenagem que recebera da Câmara Municipal de São Paulo em 1974. E o oitavo, intitulado “Um Homem em Paz com Deus”, trata de seus últimos anos, indicando alguns de seus hábitos, encontros com amigos, compromissos de trabalho, o casamento com Balbina Martinez de Zayas (com quem havia

⁶³⁰ Ela [Yolanda] sempre manteve um contato muito útil com o meio artístico europeu. [...] Manteve uma espécie de corrente constante de relações e de amizade que tem sido, desde a primeira Bienal, uma espécie de irmandade da Bienal de São Paulo, onde todos fomos muito ligados, e isso se dava evidentemente muito graças a ela, naturalmente (tradução nossa).

⁶³¹ PENTEADO, Yolanda. Tudo em Cor-De-Rosa, 1977, p. 27-28.

⁶³² MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Arte Moderna, Arte Popular, Cinema, Teatro e um Presépio Napolitano: São Paulo, 1940-50, 2015, p. 17.

⁶³³ ALMEIDA, Fernando Azevedo. O Franciscano Ciccillo, 1976, p. X.

mantido um romance secreto durante anos) e se encerra com a Oração de São Francisco de Assis.

Alguns pontos chamam a atenção no terceiro capítulo. O primeiro deles é que Yolanda, que acompanhou Ciccillo na Suíça, não é mencionada. Ela aparece apenas relacionada à Bienal de São Paulo⁶³⁴, quando o autor diz: “[Yolanda] se constituiu, durante anos, na complementação necessária de que carecia para levar avante os ousados planos no campo artístico. Viajante infatigável, além de hábil e sedutora parlamentar, sua missão no Exterior foi coroada do mais completo êxito, conseguindo para a I Bienal a adesão de várias nações”⁶³⁵.

Há o testemunho de Ciccillo na sequência: “para dizer a verdade, devo muito a ela. Lembro-me da vez em que, em vinte dias, revirou toda a Europa para conseguir as obras. Foi também ela, em definitivo, quem arrancou Guernica do Museu de Arte Moderna de Nova York”⁶³⁶.

Não se fala mais sobre Yolanda nas demais bienais. Apenas no capítulo cinco, que reproduz o discurso de Ciccillo na USP, quando ele lhe faz um enorme agradecimento, dizendo que sem sua contribuição teria sido mais difícil converter a Bienal em realidade⁶³⁷.

Ainda que escritas de maneira diversa e trazendo fontes documentais com maior ou menor abundância, as biografias do antigo casal têm a mesma estrutura – anos de formação, contribuições para o campo da cultura e da política, reconhecimentos públicos – e são bastante convergentes nas informações que cotejamos. Sobre a bienal e o antigo MAM-SP, ambos dão crédito aos seus colaboradores (Milliet e Lourival, por exemplo). Mas o que resta da leitura é que tais empreendimentos, sobretudo a bienal, ocorrem exclusivamente em função das atividades empreendidas pelo casal, que funcionavam em perfeita sintonia em termos de colaboração e atribuições; as demais figuras apenas lhes orbitavam.

O fato de os livros terem sido lançados no mesmo ano deve ter constituído uma grande força conjunta, que encerrou em determinada narrativa. Porém nenhum deve ser tomado como “espelho” do que aconteceu na época ou mesmo como fonte incontestada, pois são livros não desprovidos de interesse. Seus objetivos são claros.

⁶³⁴ A título de curiosidade, vários trechos foram extraídos do catálogo da I Bienal de São Paulo (cf. ALMEIDA, Fernando Azevedo. *O Franciscano Ciccillo*, 1976, p. 38-39).

⁶³⁵ ALMEIDA, Fernando Azevedo. *O Franciscano Ciccillo*, 1976, p. 35.

⁶³⁶ ALMEIDA, Fernando Azevedo. *O Franciscano Ciccillo*, 1976, p. 36.

⁶³⁷ ALMEIDA, Fernando Azevedo. *O Franciscano Ciccillo*, 1976, p. 174.

Como apontado anteriormente, a contribuição de Di Prete com a bienal não é mencionada em ambas as publicações. É bastante provável que quisesse reivindicar seu lugar nos anos seguintes, considerando que os livros seriam tomados como documentos no futuro, e que seu nome permaneceria pouco ou nada conhecido.

Na época em que Ciccillo se retirava da Bienal de São Paulo (1975) e saíam tais publicações, o artista queria marcar posição nesse campo de disputas. Sua preocupação vinha na esteira de outros livros, como o *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, de Roberto Pontual, 1969⁶³⁸, além de publicações acadêmicas na USP, mostras retrospectivas de determinados artistas e o surgimento de centros de documentação artística, como o IDART, e de órgãos de incentivo à cultura, como a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE)⁶³⁹.

3.3 DI PRETE E A ORGANIZAÇÃO DE SUAS MEMÓRIAS

Ao longo de seus depoimentos Di Prete citava “provas” de que os fatos narrados eram “verdadeiros”. Entre rascunhos de projetos, catálogos de exposição e gravação de testemunhos há, no entanto, toda uma constelação de outros documentos, hoje conservados quase que em sua totalidade pela filha Giuliana Di Prete Campari e, em menor quantidade, pela primogênita Sumbria Di Prete. Nesse material encontramos: um *clipping* que abarca toda sua trajetória (organizado em ordem cronológica); o testemunho de 1976 (transcrição e fita cassete); fotografias de amigos (Pasquale Fiocca), artistas (Aldemir Martins, Grassmann e Mabe), paisagens de Viareggio, cidades italianas, animais (que serviam de referências para pinturas) e suas exposições; cartas de artistas e amigos; documentos como carteira de trabalho, certidão de casamento, passaporte, RG permanente no Brasil; arquivos profissionais como fotografias de obras, listas de verificação (*checklists*), registros de atelier, correspondência com museus, galerias, Bienal de São Paulo, históricos de proveniência, diplomas, certificados; materiais gerados em torno de exposições como catálogos e folders; rascunhos, esboços de obras em papel; e sua caixa de tinta trazida da Itália.

⁶³⁸ Di Prete tinha um exemplar em sua biblioteca, que foi conservado por Giuliana Di Prete Campari. Foi nesse mesmo ano que ele concedeu depoimento a Walter Zanini [Zanini, 1969].

⁶³⁹ Criada em 1975, a Funarte é um órgão federal que visa o fomento às atividades artistas em todo o Brasil, englobando capacitação de artistas, formação de público e preservação de memória, entre outras atividades. Mais informações no histórico disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/a-funarte/>>.

Esse enorme conjunto parece abarcar quase todos os itens elencados por Susan Anderson, que afirma:

quando reunidos, esses materiais fornecem evidências contextuais e pistas valiosas sobre a vida do artista e seu processo criativo, diferentemente da definição mais tradicional de arquivos que documentam as atividades empresariais de uma instituição, organização profissional ou órgão governamental⁶⁴⁰.

Esses itens foram reunidos paulatinamente ao longo da vida de Di Prete, e alguns sistematizados por Giuliana após seu falecimento⁶⁴¹. Acreditamos que o artista tenha começado a juntar materiais desde muito jovem, sobretudo artigos de jornal, com intenção de organizar a fortuna crítica em torno de seu nome⁶⁴². Isso ganharia outros contornos e proporção ao longo do tempo, seja porque o artista compreenderia a função “autobiográfica” dos registros, seja porque, junto deles, passou a arquivar outros itens relativos à sua profissão como artista e às recordações mais diversas, como artigos italianos sobre o fim da II Guerra Mundial e a criação da Bienal de São Paulo.

Há duas dimensões em seu arquivo, de acordo com a conceituação feita por Anna Maria Guasch:

ao arquivo é possível associar dois princípios regentes básicos: a *mnéme* ou *anamesis* (a própria memória, a memória viva ou espontânea) e a *hypomnema* (a ação de recordar). São princípios que se referem à fascinação por armazenar (coisas guardadas como recordação) e de guardar história (coisas guardadas como informação) como contraofensiva à *pulsão de morte*, uma pulsão de agressão e de destruição que impele ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória⁶⁴³.

Vale lembrar, no entanto, que por “arquivo” nos referimos ao que se configurou após a morte do artista, com a atividade de Giuliana, pois Di Prete não idealizou tal projeto. Ele

⁶⁴⁰ ANDERSON, Susan K. Contexto Criativo e Pilhas de Compostagem: Registros de Artistas em Arquivos de Museus, 2013, p. 19.

⁶⁴¹ Giuliana contratou um fotógrafo para registrar obras e cartazes publicitários, produziu uma sistematização das criações (*checklist*) e arquivou matérias veiculadas na mídia.

⁶⁴² Catarsini também fazia isso desde muito jovem. Di Prete, no convívio estreito provavelmente assistiu à prática.

⁶⁴³ GUASCH, Anna Maria. Os Lugares da Memória: a Arte de Arquivar e Recordar, 2013, p. 239.

simplesmente juntou informações sobre sua trajetória, como comprovantes de premiações, para ter provas que embasassem sua relevância artística.

Concordamos com Calligaris, quando afirma que

esses conjuntos às vezes confusos, outras vezes ordenados e organizados, reunidos ou não com o intento de constituir um arquivo, se transformam inevitavelmente em arquivos pessoais (autobiografias materiais, por assim dizer) pela morte do sujeito que os acumulou⁶⁴⁴.

Dos itens reunidos pelo artista com tal propósito temos: o *clipping*; seu depoimento [Depoimento, 1976]; a matéria de Kawall⁶⁴⁵; a conservação de catálogos de mostras italianas de que tomou parte ou não (mas cujos regulamentos lhe serviam de modelo); os diplomas e certificados obtidos na Itália e no Brasil; os rascunhos de projetos expográficos para a bienal; e tudo mais o que diz respeito à sua produção como artista.

Demais itens como cartas, fotografias, caixa de tinta e recortes diversos fariam parte da outra chave de arquivamento, aquela da recordação.

Há ainda os itens de arquivamento necessário, como RG, certidão de casamento, atestados para processo imigratório, entre outros.

Os itens do primeiro grupo, como já dissemos, não foram sistematizados aleatoriamente, mas para provar sua estatura como artista, como explica Philippe Artières:

não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens⁶⁴⁶.

Ainda de acordo com o mesmo estudioso, o procedimento tem uma relação estreita com a autobiografia, pois “dessas práticas de arquivamento do eu se destaca o que poderíamos chamar uma intenção autobiográfica”⁶⁴⁷.

⁶⁴⁴ CALLIGARIS, Contardo. Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos, 1998, p. 46.

⁶⁴⁵ KAWALL, Luiz Ernesto. A Ideia da Bienal, 1979, p. 8.

⁶⁴⁶ ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a Própria Vida, 1998, p. 11.

⁶⁴⁷ ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a Própria Vida, 1998, p. 11.

O primeiro grupo de itens carregava uma intenção autobiográfica de Di Prete. É plausível supor que essa ideia tenha ganhado corpo ao longo dos anos, e que o artista tenha se atribuído a função de garantir-se continuidade, pois não havia publicação específica que desse conta de sua produção e de sua trajetória. Isso se evidencia se pensarmos que o *clipping* de sua fortuna crítica na Itália e no Brasil servia aos propósitos, nas palavras de Ana Paula Simioni, de dar “sentido à sua biografia, ao seu passado, recomposto por intermédio de fontes escritas, sobretudo artigos de jornais rubricados por terceiros”⁶⁴⁸.

No entanto, há um aspecto significativo a respeito do *clipping* de Di Prete, que é o de reunir artigos negativos sobre ele. Não eliminar tais registros é importante, pois sugere a intenção de compor a heroica construção de sua figura, ou seja, de quem passou por todas as dificuldades possíveis, foi aclamado e rechaçado em terra estrangeira, mas prosperou, seja com a obtenção dos mais altos prêmios, seja com a contribuição-chave no meio artístico, a partir do auxílio na criação da Bienal de São Paulo.

No seu processo de arquivamento cabem perfeitamente as palavras de Artières:

arquivar a própria vida é simbolicamente preparar o próprio sucesso: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós. Arquivar a própria vida é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo⁶⁴⁹.

Não devemos esquecer que Di Prete não fora o único artista a fazer isso. Na Itália, a atividade recebera forte atenção, como atesta a existência do enorme arquivo abrigado pelo Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART), que conserva mais de sessenta fundos de diversos artistas, críticos e arquitetos do *Novecento*, tais como Margherita Sarfatti, Carrà, Severini, Russolo e Depero⁶⁵⁰. Di Prete não ficou incólume a essa prática de “arquivamento de si”, vendo o que faziam seus conterrâneos, sobretudo Catarsini e Lorenzo Viani, que reuniram durante a vida cartazes, manifestos, livros, artigos, pinturas e desenhos de suas autorias⁶⁵¹.

⁶⁴⁸ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Souvenir de Ma Carrière Artistique. Uma Autobiografia de Julieta de França, Escultora Acadêmica Brasileira*, 2007, p. 252. Embora Simioni fale sobre Julieta de França, julgamos que o procedimento adotado pela artista condiz com o de Di Prete.

⁶⁴⁹ ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a Própria Vida*, 1998, p. 31.

⁶⁵⁰ Para mais informações, acesse: <<http://www.mart.tn.it/fondi>>.

⁶⁵¹ Como mencionado antes, o Arquivo de Catarsini se encontra em Viareggio. O de Viani, na Fondazione Primo Conti. Mais informações sobre este último em: <<http://www.fondazioneprimoconti.org/>>.

3.4 A CONSTRUÇÃO DE UMA CARREIRA DE ARTISTA

Muito se tem escrito, inclusive fora do domínio das artes visuais, sobre artistas que empreenderam papel de *managers* de si próprios. Há pelo menos duas décadas, estudiosos da área de Marketing têm se debruçado sobre as atividades promovidas no meio artístico, com ênfase em alguns nomes específicos como Andy Warhol (1928-1987), Joseph Beuys (1921-1986), Salvador Dalí (1904-1989) e Pablo Picasso com o intuito de aproveitar-lhes as lições para seus próprios campos de estudo ou, ainda, colocando na prática tal *expertise* no desenvolvimento de marcas sólidas junto ao público⁶⁵².

O pesquisador Jonathan Schroeder defende que artistas bem-sucedidos podem ser tomados como gerentes de marca, engajados no desenvolvimento, suporte e promoção deles próprios como “produtos” reconhecíveis em esfera cultural competitiva⁶⁵³. São da mesma opinião Albert Muñiz, Toby Norris e Gary Fine, segundo quem, para um artista obter sucesso, é importante que tenha conhecimento de três campos inter-relacionados: o mercado e a cultura em que se está envolvido; seus sistemas de suporte e o que os constituem; e seus competidores⁶⁵⁴.

Os autores detalham que o sucesso de Picasso, por exemplo, se deu em função da articulação desses três domínios e de seu cuidadoso trabalho em selecionar e gerir uma rede de contatos para constituir seu nome como uma “marca” antes mesmo que as teorias de gerenciamento de marcas começassem a existir⁶⁵⁵.

⁶⁵² MUÑIZ Jr., Albert M.; NORRIS, Toby; FINE, Gary Alan. Marketing Artistic Careers: Pablo Picasso as Brand Manager, 2014, p. 69-70. Há vários outros textos que tratam disso, dos quais destacamos: ANDERSON, J.; KUPP, M.; RECKHENRICH, J. Understanding Creativity: the Manager as Artist, 2009. RODNER, Victoria L.; KERRIGAN, Finola. The Art of Branding – Lessons from Visual Artists, 2014. BROWN, S. The Brand Stripped Bare by its Marketers, Even, 2010, p. 257-266. FILLIS, I. The Theory and Practice of Visual Arts Marketing, 2004, p. 119-138. SCHROEDER, Jonathan E. The Artist and the Brand, 2005. ANDERSON, J.; KUPP, M.; RECKHENRICH, J. Art Lessons for the Global Manager, 2009, p. 50-57. Sobre a importância de gerenciamento de marcas no campo do marketing, a bibliografia é vasta. Sugerimos a leitura de: PERREY, Jesko; FREUNDT, Tjark; SPILLECKE, Dennis. Power Brands: Measuring, Making and Managing Brand Success, 2015.

⁶⁵³ SCHROEDER, Jonathan E. The Artist and the Brand, 2005, p. 1292.

⁶⁵⁴ MUÑIZ Jr., Albert M.; NORRIS, Toby; FINE, Gary Alan. Marketing Artistic Careers: Pablo Picasso as Brand Manager, 2014, p. 85.

⁶⁵⁵ MUÑIZ Jr., Albert M.; NORRIS, Toby; FINE, Gary Alan. Marketing Artistic Careers: Pablo Picasso as Brand Manager, 2014, p. 85

Anne Cauquelin já havia chamado a atenção para Warhol, o “business-artist”⁶⁵⁶, que compreendia muito bem o sistema publicitário, o que foi fundamental para construir sua imagem e disseminá-la, tornando-a conhecida. Para a autora, ele era o “fabricante de um produto chamado Warhol e o publicitário que transforma o produto em imagem e o vende”⁶⁵⁷.

Atualmente há diferentes graus de consciência e aplicação das ferramentas de marketing, sendo conhecidas as atividades do britânico Damien Hirst (1965-) e do japonês Takashi Murakami (1962-). A força da produção artística deles é incontestável, e nenhum trabalho de marketing seria tão bem sucedido com uma criação artística incipiente, como demonstram as produções de Picasso e Warhol. Além disso, há a dimensão imaterial, que não pode ser explicada apenas em termos de articulação com o sistema das artes. Mesmo que a relação com o mercado e seus agentes tivesse um peso muito importante para alavancar a imagem dos artistas, suas produções são paradigmáticas tanto em termos estilísticos quanto para a historiografia da arte.

Voltando a Di Prete, chegamos à conclusão de que também ele procurou operar de maneira integrada nesses campos, de modo a se constituir e se estabelecer como uma “marca”, fosse com os agentes de certificação (Bienal de São Paulo, galerias, críticos de artes e museus), fosse no conhecimento de seus “competidores” (outros artistas e tendências) e do mercado em que estavam inseridos.

A publicidade fazia parte desse mercado, e o artista conhecia o grande poder de criação e disseminação de marcas, nomes, tendências. Ele entendia o sistema operativo e o papel maior e da Bienal de São Paulo, sobre a qual cabem muito bem as palavras de Ricardo Nascimento Fabbrini:

durante esse período, de 1951 a 1967, as Bienais de São Paulo inseriram, dialeticamente, a arte brasileira na lógica dos movimentos artísticos internacionais, definidos, enquanto ideário, pela busca incessante da experimentação formal. Seu objetivo de mostrar a cada dois anos os rumos da arte moderna em todo o mundo, inclusive do Brasil, pressupunha uma dada concepção de temporalidade histórica: a lógica do desenvolvimento retilíneo, herdado das vanguardas artísticas do início do século, que apesar de tão diferentes entre si compartilhavam uma mesma estratégia: a de pelo *choc* (na esteira do “*épater le bourgeois*”) romper com a dita “tradição artística”. A bienal contribuiu, desse modo, para difundir no Brasil o

⁶⁵⁶ CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea: uma Introdução, 2005, p. 105.

⁶⁵⁷ CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea: uma Introdução, 2005, p. 111.

imaginário vanguardista: a crença de que a arte tem uma função prospectiva, um poder de antecipar na forma artística e no gesto estético uma nova realidade. É verdade que essa crença no poder da arte de transformar a realidade, ou, como então se dizia, “de contribuir para a mudança da consciência e impulso dos homens e mulheres que por sua vez mudariam o mundo”, estava em crise na Europa desde os anos 30. No Brasil, entretanto, por encontrar lastro histórico, tal crença persistiu, ainda que de forma difusa como de praxe entre nós, e mais entre certos críticos e artistas do que entre o público em geral, até a IX Bienal, de 1967, ano em que Costa e Silva tomou o poder e acirrou a censura⁶⁵⁸.

Além disso, é preciso recordar que Di Prete se formou num país em que o sistema artístico era altamente organizado; exposições e encomendas eram capazes de firmar artistas e correntes. Muito antes que isso tivesse início no Brasil, ele assistiu aos artistas italianos se promovendo nos eventos e procurando criar uma história e um legado para si próprios com publicações, autobiografias, depoimentos e arquivos pessoais.

Di Prete atuou com base na bagagem que possuía, adaptando-a às transformações a que assistia no cenário brasileiro desde sua chegada até final dos anos 1970, quando prestou os depoimentos citados. Observou não apenas mudanças políticas e aumento do tamanho e desenvolvimento de sua nova cidade, mas toda a formação de um sistema das artes e de legitimação de movimentos e artistas. Ele tinha o cenário muito bem mapeado. Assim, acreditamos que houve pouca margem de arbitrariedade em suas atividades, fosse em sua participação na criação da Bienal de São Paulo e em como se apresentaria em cada edição da mostra⁶⁵⁹, fosse em como divulgaria seu nome por meio da mídia impressa, ou ainda, em seus relatos de vida e “arquivamento de si”.

Ele procurou fincar seu nome nesse cenário de modo consciente por meio da soma das suas atividades e da “apresentação da conta” ao final da vida. O problema é que o projeto de propagação de seu nome foi sustentado quase exclusivamente na força da Bienal de São Paulo. Quando sua participação ali foi perdendo espaço⁶⁶⁰, Di Prete não tinha apoio de agentes fundamentais do sistema, tais como museus, críticos e historiadores da arte, que viam nele uma produção não homogênea em termos de qualidade. Emprestando os termos de

⁶⁵⁸ FABBRINI, Ricardo Nascimento. Para uma História da Bienal de São Paulo: da Arte Moderna à Contemporânea, 2001-2002, p. 50.

⁶⁵⁹ Não somente na Bienal de São Paulo. Como vimos no capítulo 1, o artista sabia qual linguagem apresentar em determinado meio, como atestam suas criações publicitárias, o cartaz para o I Salão de Propaganda do MASP, as mostras na Domus etc.

⁶⁶⁰ Ele participou de outras edições da Bienal, mas seu nome não foi objeto de grande atenção na mídia, com exceção à sala de obras cinéticas de 1967.

Cowen e Tabarrok, é possível até que tenha sido compreendido como um artista “menor”, que em vez de criar algo que expressasse seu desejo orientava-se ao mercado, produzindo para agradar um público existente⁶⁶¹.

Apesar da importância da venda de obras para sua sobrevivência, não acreditamos que Di Prete tenha trabalhado exclusivamente em função do mercado. Assim como não acreditamos que os artistas, mesmo os que declarem o contrário, não tenham preocupação alguma com o mercado e com as vendas de suas obras.

Grande parte da produção artística de Di Prete que não fora encomendada⁶⁶² procura trazer como assunto a natureza e o universo de forma mais ou menos aparente. Ele aborda a questão repetida e diferentemente por meio de pesquisas que iam tomando variados rumos ao longo do tempo, buscando a figuração mesmo na abstração e na produção cinética. Embora acompanhasse de perto o mercado e as tendências em voga, não se pode dizer que tenha submetido sua produção à questão financeira. O que se pode dizer, ao contrário, é que mesmo se pautando pela busca de “inovação” – que, por sua vez, casava-se com o objetivo da Bienal de São Paulo – ele não abdicou de seus interesses pessoais, tampouco deixou de trabalhar com as ferramentas básicas da arte italiana, empregando sempre uma técnica apurada que não descuidava ou deixava ao acaso nenhum elemento na obra, demonstrando enorme apego ao metiê.

⁶⁶¹ COWEN, T.; TABARROCK, A. *An Economic Theory of Avant-Garde and Popular Art, or High and Low Culture*, 2000, p. 232-253.

⁶⁶² Como as obras que já mencionamos para exposições sindicais na Itália, notadamente as que fez como artista de guerra, além de painéis, ilustrações, entre outras encomendas.

Figura 38 – Danilo Di Prete. *Autorretrato*. S.d.

Figura 39 – *Danilo Di Prete durante a guerra*. C. 1942.

Figura 40 – Danilo Di Prete na agência de publicidade Standard, em São Paulo. Final dos anos 1940.

Figura 41 – Fukushima, Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Di Prete, Marcelo Grassmann, Tomoo Handa.

Figura 42 – Danilo Di Prete e Aldemir Martins em Florença. Anos 1950(?).

Figura 43 – Danilo Di Prete e Lothar Charoux.

Figura 44 – Danilo Di Prete na Bienal de São Paulo entre o final dos anos 1950 e o início da década seguinte.

Figura 45 – Danilo Di Prete com Abreu Sodré, governador de São Paulo. Final dos anos 1960.

Figura 46 – *Danilo Di Prete e Pasquale Fiocca. Itanhaém(?)*.

Figura 47 – *Renato Santini e Danilo Di Prete em Viareggio. Anos 1960.*

Figura 48 – Danilo Di Prete em seu ateliê. Anos 1960.

Figura 49 – Danilo Di Prete. Croqui de parede dos antigos ganhadores da Bienal de São Paulo.

Figura 50 – Carta de Jorge Páez Vilaró a Di Prete. 1979.

Figura 51 – Carta do Centro Cultural Francisco Matarazzo Sobrinho informando que Di Prete ganhara a medalha “Ciccillo Matarazzo”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como procuramos demonstrar ao longo da tese, a investigação sobre Di Prete não se endereçou unicamente à sua produção artística, à sua atuação como agente cultural nem aos seus esforços para que determinada imagem sua permanecesse para o futuro. Buscamos, na realidade, estabelecer novos enfrentamentos com sua figura a partir da intersecção dessas três frentes.

Nenhum estudo acadêmico havia sido feito a seu respeito, como se houvesse um pacto de silêncio, talvez pela impossibilidade de compreensão dos motivos de uma produção de qualidade heterogênea ter conquistado tantos louros e obtido sucesso de público ao longo de pelo menos dois decênios. A isso soma-se a relação pessoal com Ciccillo, que parece ter manchado ainda mais seu nome e sua produção. Suas obras pouco circulam em exposições ou publicações atuais, apesar dos inúmeros esforços empreendidos pela família, o que coopera com o desconhecimento a seu respeito.

Quando iniciamos esta pesquisa, a figura e presença de Di Prete no meio artístico paulistano estavam cheias de “fios soltos”. O foco de nosso interesse residia nessa condição. Na medida em que não havia respostas precisas e definitivas – pelo contrário, a cada descoberta outras perguntas surgiam, de novo sem respostas –, a investigação se tornava mais e mais instigante. Foi fundamental convocar outros aspectos e áreas de estudo para dar conta de sua atividade no Brasil e em específico da relação com a Bienal de São Paulo. Detivemo-nos nesse assunto, já que sua trajetória está intrinsecamente ligada à da instituição, tanto por ter participado de sua criação quanto por ter conseguido, por meio dela, edificar seu nome e sua carreira no Brasil durante certo período.

Di Prete acreditava mesmo ser o detentor da ideia, muito embora não o fosse. Mas seu repetido reconhecimento, livre circulação e acesso na mostra não deixam dúvidas de que o mecenas via sua participação com bons olhos e articulava em seu favor.

Assim, com respaldo, Di Prete construía seu nome na Bienal de São Paulo. Esta era seu norte, o que explica a ausência de uniformidade plástica de suas criações, que entre os anos 1950-1970 mudavam com frequência, sendo levadas a público a cada dois anos.

O artista não via nisso um problema. Ao contrário, orgulhava-se de que em todas as bienais se apresentava de forma diferente [Rebollo, 1978], ainda que tivesse como fio condutor o tema da natureza e do cosmos. Ou seja, Di Prete monitorava o que acontecia nas

bienais, inclusive as venezianas, e trabalhava para se apresentar como “novo”; um artista em constante “evolução”, sendo ratificado pela própria mostra, que construía uma história e um legado para ele com salas especiais e premiações. Um ciclo virtuoso nos anos em que isso foi possível.

Outra faceta dessa ação é que ele procurava avalizar os prêmios ganhos, mostrando que de fato os havia merecido. Ou seja, estar e fazer pela Bienal de São Paulo definia ao mesmo tempo sua produção e seu lugar numa História da Arte no Brasil.

Em paralelo às atividades na Bienal de São Paulo, trabalhava consciente e sistematicamente sua imagem na mídia, como aquela do mito do artista autodidata, que passou por todas as dificuldades possíveis, sobreviveu aos horrores da guerra, passou fome até virar “herói” em terra estrangeira, onde prosperou, sempre “evoluindo” apesar das adversidades. Essa sua tese acabou endossada por nomes de peso como José Geraldo Vieira, Mário Pedrosa e Jean Cassou.

O problema é que outras instituições de legitimação, tais como os museus e o circuito acadêmico, não o reconheceram como tal e não abraçaram sua produção, fazendo com que se desse conta, mais velho, de que nunca havia adentrado o panteão dos artistas brasileiros. Ele procura, então, reverter isso no momento em que há um *boom* de documentação, mas não por meio da recuperação dos prêmios conquistados ou por sua presença na publicidade; tenta outra via e clama para si a paternidade da ideia da Bienal de São Paulo.

Ser o responsável por tal idealização o isentaria de discussões sobre a qualidade da sua produção artística e o firmaria em outro campo, o de agente cultural, em específico da Bienal de São Paulo, que àquela altura, ao final dos anos 1970, estava mais do que estabelecida no país, além do indiscutível prestígio internacional. Assim, ao associar sua imagem à instituição, Di Prete buscava sair de uma condição de marginalidade no meio artístico brasileiro, almejando o centro. Com essa operação de mudança de “circuito”, fica patente como queria que sua imagem persistisse no meio artístico brasileiro.

Tendo presente essas questões, podemos pensar Di Prete em termos muito mais abrangentes e interessantes, os quais não são trazidos em estudos monográficos sobre artistas em geral. Por exemplo: como discutir quem tem pleno domínio de sua carreira dentro do sistema artístico? E no caso daqueles cujas trajetórias podem ser entendidas em paralelo à história de determinadas exposições? Por que não falamos tanto sobre estratégias de autopromoção utilizadas por artistas? Por que a História da Arte em geral não lida ou exclui

sumariamente artistas que não têm produção consistente, mas que tiveram sua relevância em determinado período? Como enfrentar o fato de que algumas premiações da Bienal de São Paulo entre os anos 1950-1960 nem sempre se deram somente em termos de julgamentos estéticos, mas também tiveram outros interesses envolvidos? Como lidar com a questão de que as esferas pública e privada às vezes (ou muitas vezes) se misturam no campo das artes⁶⁶³?

Não podemos ignorar essas perguntas. Ao contrário, acreditamos ser fundamental trabalhar com elas e outras contradições que fornecem um espectro mais amplo e rico sobre a atividade dos artistas. O caso de Di Prete é exemplar nesse sentido. Ele nos convida a nos despojar de certos juízos, retomando e discutindo figuras que estão à margem por não se encaixarem nas grandes narrativas da historiografia. Lançar nova luz sobre Di Prete não faz emergir apenas um estudo de caso, mas contribui com a historiografia da arte no Brasil e da Bienal de São Paulo.

⁶⁶³ Esse debate não ocorre somente no Brasil. Desde o início de 2017 o meio artístico internacional vem testemunhando acirradas discussões sobre os limites de tais relações e quanto o campo da arte “autoriza” que essas esferas sejam esmaecidas, em comparação a outras áreas em que códigos de conduta são mais estritos e claros. Os exemplos que trazemos se referem ao caso dos curadores de Veneza e Documenta de Kassel, Christine Macel e Adam Szymczyk, respectivamente, que nas últimas edições das mostras convidaram seus cônjuges, artistas, a participar (cf. *The Curators of Documenta and the Venice Biennale Both Put Their Lovers in Their Shows. Should We Care?*, 2017). No mesmo artigo são indicados outros exemplos em que curadores e artistas têm algum tipo de relação extraprofissional. Além desses há o recente caso da diretora do Stedelijk Museum, Beatrix Ruf, que pediu demissão pelo desconforto gerado por sua atuação como consultora de arte no meio privado durante seu mandato no museu (cf. *Beatrix Ruf Breaks Her Silence, Says Conflict of Interest Allegations Were a “Misunderstanding”*, 2017).

REFERÊNCIAS

1 GERAL

1.1 PUBLICAÇÕES

ABREU, Alzira de; PAULA, Christiane de (orgs.). **Dicionário Histórico-Biográfico da Propaganda no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV; ABP, 2007.

ALMEIDA, Fernando Azevedo. **O Franciscano Ciccillo**. São Paulo: Pioneira, 1976.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

AMARAL, Aracy. **Arte e o Meio Artístico: Entre Feijoada e o X-Burger**. São Paulo: 34, 2013. 2ª ed. (1ª ed.: Nobel, 1983).

_____. **Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

_____. As Artes Plásticas na Cidade de São Paulo. In: PORTA, Paula (org.). **História da Cidade de São Paulo**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. Bial ou da Impossibilidade de Reter o Tempo. **Revista USP**. São Paulo, n. 52, Dez.-Fev., 2001-2002.

_____. **Tarsila: Sua Obra e Seu Tempo**. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1975.

AMARAL, Carlos Soulié do. Sérgio Milliet, Cem anos, Sem limites. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **Sérgio Milliet 100 anos: Trajetória, Crítica de Arte e Ação Cultural**. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado, 2004.

ANDERSON, Susan K. Contexto Criativo e Pilhas de Compostagem: Registros de Artistas em Arquivos de Museus. In: KARPINSKI, Silvana et al (orgs). **II Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa: Tecnologia, Informação e Acesso**. São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, 2013.

ARANTES, Otilia. **Política das Artes**. São Paulo: EDUSP, 1995.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a Própria Vida. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, Jul. 1998. ISSN 2178-1494. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061>>.

ARTIGAS, Rosa. São Paulo de Ciccillo Matarazzo. In: FARIAS, Agnaldo. **50 anos. Bienal de São Paulo, 1951-2001**.

AVELAR, Ana Cândida de. **A Raiz Emocional: Arte Brasileira na Crítica de Lourival Gomes Machado**. São Paulo: Alameda, 2014.

_____. **Por uma Arte Brasileira: Modernismo, Barroco e Abstração Expressiva na Crítica de Lourival Gomes Machado**. 2012. Doutorado – Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Visuais, Universidade de São Paulo, 2012.

BAPTISTA, Gilda. **Di Prete: um Resgate Necessário**, 1996. Pesquisa não publicada.

BARBOSA, Marina Martin. **MAM e MASP: Percursos e Movimentos Culturais de uma Época**. Doutorado – UNICAMP, 2015.

BARDI, Pietro Maria. **Sodalício com Assis Chateaubriand**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.

BARROS, Regina Teixeira de. **Revisão de uma História: a Criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. Mestrado – Universidade de São Paulo, 2002.

BARSANTE, Cássio Emmanuel. **Santa Rosa em Cena**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1982.

BATISTA, Marta Rossetti. **Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris: anos 1920**. São Paulo: 34, 2012.

BENZI, Fabio. **Arte in Italia tra le Due Guerre**. Turim: Bollati Boringhieri, 2013.

BERTAGNA, Federica. L'Emigrazione Fascista e Neofascista Italiana in America Latina (1945-1985). **Rivista Archivio Storico Dell'Emigrazione Italiana**, n. 4, Jan. 2008.

BERTAGNA, Federica; SANFILIPPO, Matteo. **Per Una Prospettiva Comparata Dell'Emigrazione Nazifascista Dopo la Seconda Guerra Mondiale**. Roma: Morcelliana, 2004.

BERTONHA, João Fábio. O Brasil, os Imigrantes Italianos e a Política Externa Fascista, 1922-1943. **Revista Brasileira de Política Internacional**, v. 40, n. 2, p. 106-130, 1997. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbpi/v40n2/a05v40n2.pdf>>.

_____. **O Fascismo e os Imigrantes Italianos no Brasil**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

_____. **Os Italianos**. São Paulo: Contexto, 2005.

BIVAR, Antonio. **Yolanda**. São Paulo: A Girafa, 2004.

BOIS, Yves-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D.; FOSTER, Hal; JOSELIT, David; KRAUSS, Rosalind. **Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism**. London: Thames & Hudson, 2004.

BONOMI, Maria. Bienal Sempre. **Revista USP**. São Paulo: n. 52, p. 26-37, Dez.-Fev. 2001-2002.

BORELLA, Glauco; SERAFINI, Antonella (orgs.). **La Costruzione della Versilia**. Itália: Maschietto & Musolino, 2000.

BORTULUCCE, Vanessa. Manifesto Futurista: Texto-Ação. **Rev. Let.**, São Paulo, v. 50, n. 1, p. 63-76, Jan.-Jun. 2010.

BOTTALLO, Marilúcia. **A Mediação Cultural e a Construção de uma Vanguarda Institucional**: o Caso da Arte Construtiva Brasileira. Doutorado – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2011.

BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. In: **Razões Práticas**: Sobre a Teoria da Razão. Campinas: Papyrus, 1996.

BRILL, Alice. **Mario Zanini e seu Tempo**: do Grupo Santa Helena às Bienais. São Paulo: Perspectiva, 1984.

BROWN, S. The Brand Stripped Bare by its Marketers, Even. In: O'Reilly, D.; Kerrigan, F. (eds.). **Marketing the Arts**: a Fresh Approach. Londres: Routledge, 2010, p. 257-266.

BRUNELLO, Laura. **La Biennale Internazionale d' Arte di San Paolo**: tra Arte e Mercato. Tesi di Laurea Magistrata – Università Ca'Foscari Venezia, 2011/2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10579/2585>>.

BRUNER, Jerome. Self-Making and World-Making. In: BROCKMEIER, Jens; CARBAUGH, Donal (eds.). **Narrative and Identity**: Studies in Autobiography, Self and Culture. Amsterdã & Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 2001.

BUENO, Maria Lucia. O Mercado de Galerias e o Comércio de Arte Moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos Anos 1950-1960. In: **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 20, n. 2, p. 377-402, Mai.-Ago. 2005.

CABRAL, Isabella; REZENDE, M. A. A. **Hermelindo Fiaminghi**. São Paulo: EDUSP, 1998.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n. 21 (1998). Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2071>.

CAMA, Luiz Augusto. **Não Conformistas, Dissidentes e Rebeldes: 80 Anos de Standard + Ogilvy no Brasil**. São Paulo: Prêmio, 2013.

CAMPOS, Beatriz Pinheiro de. **Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa: Entre a Figuração e a Abstração. A Crítica de Arte e o Surgimento da Arte Abstrata no Brasil (1940 a 1960)**. Mestrado – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014.

CANDIDO, Antonio. Sérgio Milliet, o Crítico. In: REBOLLO, Lisbeth (org.). **Sergio Milliet 100 anos: Trajetória, Crítica de Arte e Ação Cultural**. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado, 2004.

CARRÀ, Carlo. **La Mia Vita**. 2. Ed. Milão: Rizzoli, 1943.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. Leontina. In: **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

_____. Naturalismo, Regionalismo e Retorno à Ordem no Ocaso do Modernismo Brasileiro (1996). In: CHIARELLI, Tadeu. **Um Modernismo Que Veio Depois**. São Paulo: Alameda, 2012.

CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo Geométrico e Informal: a Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

COELHO, Teixeira Coelho. **O Que é Ação Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Wesley Duke Lee: um Salmão na Corrente Taciturna**. São Paulo: EDUSP, Alameda, 2005.

COSTA, Helouise. Museus Imaginários no Pós-Guerra: o Programa de Exposições Didáticas da Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo (1945-1960). In: **Anais Colóquio Labex Brasil-França: uma História da Arte Alternativa: Outros Objetos, Outras Histórias – Da História Colonial ao Pós-Modernismo**. MAC USP, de 31 de março a 1º de abril de 2015. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/labex_br_fr/conteudo.html.

COSTA, Juliana Braga. **Ver Não É Só Ver: Dois Estudos a Partir de Flávio Motta**. Mestrado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2010.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. 1951, Arte e Internacionalização: a I Bienal Internacional de São Paulo. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionísio (orgs.). **Histórias da Arte em Exposições: Modos de ver e Exibir no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

COUTO, Ronaldo Costa. **Matarazzo [Colosso Brasileiro]**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

COWEN, Tyler; TABARROCK, Alex. An Economic Theory of Avant-Garde and Popular Art, or High and Low Culture. **Southern Economic Journal**, n. 67, v. 2, 2000, p. 232-253.

CRISPOLTI, Enrico. Le Esposizioni “Sindacali” in Italia fra le Due Guerre. In: LACAGNINA, Davide (org.). **Immagini e Forme del Potere: Arte, Critica e Istituzione in Italia fra le Due Guerre**. Palermo: Passaggio, 2011.

DE CHIRICO, Giorgio. **Memorie Della Mia Vita**. Roma: Astrolabio, 1945.

DE SABBATA, Massimo. **Tra Diplomazia e Arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928 - 1942)**. Udine: Forum, 2006.

DI CAVALCANTI, Emiliano. **Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

DURAN, Adrian. **Painting, Politics and the New Front of Cold War Italy**. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014.

DURAND, José Carlos. **Sociologia da Arte: Arte, Privilégio e Distinção**. São Paulo: EDUSP; Perspectiva, 1989.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Para uma História da Bienal de São Paulo: da Arte Moderna à Contemporânea. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 52, Dez.-Fev. 2001-2002.

FABRIS, Annateresa. Realismo Versus Formalismo: Um Debate Ideológico. In: **Baleia na Rede**, FFC/UNESP, v. 1, n. 7, Dez. 2010. ISSN 1808 -8473.

FABRIS, Annateresa (org.); RAMOS, Alexandre Dias; CHIARELLI, Tadeu (coords.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FILLIS, Ian. The Theory and Practice of Visual Arts Marketing. In: KERRIGAN, F.; FRASER, P.; ÖZBILGIN, M. (eds.). **Arts Marketing**. Burlington: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2004.

FLORIÊNSKI, Pável. **A Perspectiva Inversa**. São Paulo: 34, 2012.

FREIRE, Cristina (org.). **Escrita da História e (Re)Construção das Memórias: Arte e Arquivos em Debate**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2016

_____. **Walter Zanini: Escrituras Críticas**. São Paulo: Annablume; MAC USP, 2013.

FREYRE, Gilberto. Prefácio. In: PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**. São Paulo: Edição da Autora, 1977. 2ª. ed. (1ª. ed.: 1976).

GOLOMSTOCK, Igor. **Totalitarian Art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China**. Londres; Nova York: Overlook Press, 2011.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Aldo Bonadei: Percursos Estéticos**. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial do Estado de S. Paulo, 2012.

_____. As Bienais e a Abstração: a Década de 1950. In: **Abstração como Linguagem: Perfil de um Acervo: Homenagem aos 450 Anos da Cidade de São Paulo e Comemorativa dos 40 Anos do Banco Rural**. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 2004. Catálogo de exposição.

_____. Sérgio Milliet, **Crítico de Arte**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.

_____. “Sergio Milliet: a epistemologia do discurso e a práxis da crítica”, in. **Sérgio Milliet 100 anos: Trajetória, Crítica de Arte e Ação Cultural**. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

_____ (org.). **Sérgio Milliet 100 anos: Trajetória, Crítica de Arte e Ação Cultural**. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

GRACIOSO, Francisco; PENTEADO, J. Roberto Whitaker. **Propaganda Brasileira**. São Paulo: Mauro Ivan Marketing Editorial, 2009.

GRAZIOLI, Elio. **Arte e Pubblicità**. Milano: B. Mondadori, 2001.

GUASCH, Anna Maria. Os Lugares da Memória: a Arte de Arquivar e Recordar. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, Jul. 2013.

HERKENHOFF, Paulo. **Maria Leontina**. Rio de Janeiro: Papel e Tinta, 2010.

_____. Tomie Ohtake. In: OHTAKE, Ricardo (org.). **Tomie Ohtake**. São Paulo: Estúdio RO Projetos, 2001. Catálogo de exposição.

IAMURRI, Laura. Space Oddities: Immaginario Spaziale e Arti Visive a Roma, 1957-1969. **Predella Journal of Visual Arts**, n. 37, 2015.

JACHEC, Nancy. **Politics and Painting at the Venice Biennale**. Manchester: Manchester University Press, 2007.

JONES, Caroline. Anthropophagy in São Paulo’s Cold War. **Art Margins**, Massachusetts Institute of Technology, 2013.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

ANDERSON, Jamie; KUPP, Martin; RECKHENRICH, Jorg. Art Lessons for the Global Manager. **Business Strategy Review**, v. 20, n. 1, 2009.

LEITE, José Roberto Teixeira (org). **José Pancetti, o Pintor-Marinheiro**: Estudo Crítico-Biográfico Seguido do Catálogo Racional de Sua Obra. Rio de Janeiro: Fundação Conquista, 1979.

LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. **Origens da Arte Concreta em São Paulo**: uma História Contada pelas Obras. Relatório de projeto de pesquisa de pós-doutorado, MAC USP, 2016.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

MAFTEI, Micaela. Introduction. In: **The Fiction of Autobiography**: Reading and Writing Identity. New York; London: Bloomsbury Publishing, 2013.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. A Bienal de São Paulo, o Debate Artístico dos Anos 1950 e a Constituição do Primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil. In: **Museologia & Interdisciplinaridade**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, v. 1, n. 7, Out.-Nov. 2015.

_____. A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP. In: **Museologia & Interdisciplinaridade**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, v. 1, n. 1, Jan.-Jul. 2012.

_____. Arte Moderna, Arte Popular, Cinema, Teatro e um Presépio Napolitano – São Paulo, 1940-50. **Anais Colóquio Labex Brasil-França**: uma História da Arte Alternativa: Outros Objetos, Outras Histórias – da História Colonial ao Pós-Modernismo, realizado no MAC USP entre 31 de março e 1 de abril de 2015, p. 17. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/labex_br_fr/pdfs/2_Labex_anamagalhaes.pdf>.

_____. **Classicismo Moderno:** Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016.

_____. **Pintura Italiana do Entreguerras nas Coleções Matarazzo e as Origens do Acervo do Antigo MAM:** Arte e Crítica de Arte entre Itália e Brasil. Livre Docência – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo USP, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/32/tde-22052015-132206/fr.php>>.

_____. **Realismo, Classicismo e Vanguarda:** Pintura Italiana do Entreguerras. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013. Catálogo de exposição.

_____ (org.). **Um Outro Acervo do MAC USP.** São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2017.

_____. Brasil, 1937-1954. In: **Italiani Sull'Oceano:** Storie di Artisti nel Brasile Moderno. Macerata: Quodlibet; Collana Fondazione Passarèem, 2018.

MANTOAN, Marcos José. **Yolanda Penteado:** Gestão Dedicada à Arte Moderna. Doutorado – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.

MARTINS, Ana Luisa; SILVA José Armando Pereira da (orgs.). **Luís Martins:** um Cronista de Arte em São Paulo nos Anos 1940. São Paulo: MAM-SP, 2009.

MARTINS, Luís. Os Mitos do Modernismo (15 Jun. 1948). In: MARTINS, Ana Luisa; SILVA José Armando Pereira da (orgs.). **Luís Martins:** um Cronista de Arte em São Paulo nos Anos 1940. São Paulo: MAM-SP, 2009.

_____. Reflexões de um Membro do Júri (27 Set. 1951). MARTINS, Ana Luisa; SILVA José Armando Pereira da (orgs.). **Luís Martins:** um Cronista de Arte em São Paulo nos Anos 1940. São Paulo: MAM-SP, 2009.

MATTAR, Denise (org.). **Di Cavalcanti:** um Perfeito Carioca. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2006.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A História, Cativa da Memória? Para um Mapeamento da Memória no Campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 34, 1992. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70497/73267>>.

MILLIET, Maria Alice. **Yolanda Mohalyi: a Grande Viagem**. São Paulo: Dan Galeria, 2015.

_____. (org.). **Yolanda Mohalyi: no Tempo das Bienais**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

MILLIET, Sérgio. **Diário Crítico**. São Paulo: Martins, 1948. Volume 6.

_____. **Do Figurativismo ao Abstracionismo**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1949.

_____. **Marginalidade da Pintura Moderna**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1942.

MOLES, Abraham. **O Cartaz**. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1974.

MORELLI, Francesca Romana. **Cipriano Efisio Oppo: un Legislatore per l'Arte: Scritti di Critica e di Politica dell'Arte: 1915-1943**. Roma: Edizione De Luca, 2000.

MUÑIZ JR., Albert M.; NORRIS, Toby; FINE, Gary Alan. Marketing Artistic Careers: Pablo Picasso as Brand Manager. **European Journal of Marketing**, v. 48, n. 1/2, 2014, p. 69-70. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/275110068_Marketing_artistic_careers_Pablo_Picasso_as_brand_manager>.

NASCIMENTO, Ana Paula. **MAM: Museu para a Metrópole**. Mestrado – Universidade de São Paulo, 2002.

NERI, Wega et al. **Wega Nery: Reflexos do Real Invisível**. São Paulo: K; NWM Motores, 1987.

NUNES, Fabricio Vaz. **Waldemar Cordeiro: da Arte Concreta ao "Popconcreto"**. Mestrado – UNICAMP, 2004.

OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: Impacto na Cultura Brasileira. In: **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 18-28, Jul. 2001. ISSN 1806-9452. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 23 Mar. 2017.

OLIVEIRA, Sérgio Ricardo Góes. Cinco Décadas de Marketing. In: **GV-Executivo**, v. 3, n. 3, p. 37-43, Jan. 2004. ISSN 1806-8979. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/gvexecutivo/article/view/34682/33486>>.

OPPO, Cipriano E. Arte Fascista / Arte Italiana. In: **Crítica Fascista**, Roma, Fev. 1927.

PAIM, Ivana Soares. **Por Enxergar Demais**: a Pintura de Hugo Adami. Mestrado – Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Visuais, Universidade de São Paulo, 2002.

PENTEADO, J. Roberto Whitaker. A Crucial Década de 30 na História da Propaganda Brasileira. In: **Os Reclames de Fulvio Pennacchi**: Primórdios da Propaganda Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-De-Rosa**. São Paulo: Edição da Autora, 1977.

PERREY, Jesko; FREUNDT, Tjark; SPILLECKE, Dennis. **Power Brands**: Measuring, Making and Managing Brand Success. Weinheim: Wiley-VCH, 2015. 3ª ed.

PETERSEN, Stephen. **Space-Age Aesthetics**: Lucio Fontana, Yves Klein and the Postwar European Avantgarde. United States of America: Penn State University Press, 2009.

PIPER, Raymond F.; PIPER, Lila K. **Cosmic Art**. New York: Hawthorn Books, 1975.

POLITANO, Stela. Masp em Revisão: Museu Transparente. **Atas do V Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP**, 2009. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/POLITANO,%20Stela%20-%20VEHA.pdf>>.

POZZOLI, Viviana. 1946! Perché Pietro Maria Bardi Decide di Lasciare l'Italia e Partire per il Brasile? In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). **Anais do Seminário Modernidade Latina**: os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-Americanos, 2013. Disponível em:

<<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/index.html>>.

ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. Considerações Sobre a I Bienal de São Paulo: uma Correspondência de Marco Valsecchi a Rodolfo Pallucchini. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, Campinas, n. 25 [no prelo].

_____. **Para Além do Futurismo**: Poéticas de Gino Severini no Acervo do MAC USP. Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2013.

RODNER, Victoria L.; KERRIGAN, Finola. **The Art of Branding**: Lessons from Visual Artists, 2014. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/277249077>>.

ROSSI, Zeffiro. **Gente del Mare**. Viareggio: Mauro Baroni Editore, 2002.

SALA, Dalton. Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo. In: **Revista USP**. São Paulo, nº 52, Dez.-Fev. 2001-2002.

SALARIS, Claudia. **Il Futurismo e la Pubblicità**. Milano: Lupetti & Co., 1986.

_____. **La Quadriennale**: Storia della Rassegna d'Arte Italiana dagli Anni Trenta a Oggi. Itália: Marsilio Editori, 2008.

SALLES, Maria do Rosário Rolfsen; PAIVA, Odair da Cruz; BASTOS, Sênia Regina. O Imigrante Italiano e o Patrimônio Cultural Paulistano no Pós-Segunda Guerra Mundial. In: BAENINGER, Rosana; DEDECCA, Claudio (orgs.). **Processos Migratórios no Estado de São Paulo**: Estudos Temáticos. Campinas: Núcleo de Estudos de População – Nepo/Unicamp, 2013.

SALVAGNINI, Sileno. **Il Sistema Delle Arti in Italia**: 1919-1943. Bologna: Minerva Edizioni, 2000.

SANTANA, Naum Simão. **O Crítico e o Trágico**: A Morte da Arte Moderna em Sérgio Milliet. Doutorado – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

Disponível em: <http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/File/dissertacoes/2009/2009-do-santana_naum.pdf>.

SAUNDERS, Frances Stonor. **The Cultural Cold War**: The CIA and the World of Arts and Letters. New York: New Press, 2000. [1ª ed.: 1999].

SCHIANO, Gennaro. **Paradigmi Autobiografici**: Ramón Gómez de la Serna, Christopher Isherwood, Michel Leiris, Alberto Savinio. Doutorado – Università degli Studi di Napoli Federico II Dottorato di Ricerca in Filologia Moderna, 2014.

SCHROEDER, Jonathan E. The Artist and the Brand. **European Journal of Marketing**, v. 39, n. 11/12, 2005.

SEGA, Paola Barbara. **Arte Astratta ed Informale in Italia**: 1946-1963. Bologna: CLUEB, 1995.

SELEME, Acyr et al. O Desenvolvimento do Marketing: uma Perspectiva Histórica. In: **Revista de Gestão USP**, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 89-102, Jan.-Mar. 2009.

SEVERINI, Gino. **Ragionamenti Sulle Arti Figurative**. Milão: Ulrico Hoepli, 1936.

_____. **Tempo de “L’Effort Moderne”**: La Vita di un Pittore. Firenze: Nuovedizioni E. Vallecchi, 1968.

_____. **Tutta la Vita di un Pittore**. Milão: Garzanti, 1946.

SILVA, José Antonio da. **Romance de Minha Vida**. São Paulo: MAM-SP, 1949.

SILVA, José Armando Pereira (org.). **José Geraldo Vieira**: Crítica de Arte na Revista Habitat. São Paulo: EDUSP, 2012.

SILVA, Marina Barzon. **Fugindo da Antinomia**: a Crítica de Lionello Venturi e O *Gruppo degli Otto*, da Bienal de Veneza ao Brasil. Mestrado – Universidade de São Paulo, 2017.

SILVEIRA, Éder. Di Cavalcanti Memorialista: Boemia, Arte e Política. **Atas do V Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP**, 2009. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/cha/atas/2009/SILVEIRA,%20Eder%20-%20VEHA.pdf>>.

SIMIONI, Ana Paula. Modernismo Brasileiro: Entre a Consagração e a Contestação. **Perspective** [En Ligne], 2, 2013. Disponível em: <<http://perspective.revues.org/5539>>.

_____. Modernismo no Brasil: Campo de Disputas. In: BARCINSKI, Fabiana (org.). **Sobre a Arte Brasileira**: da Pré-História aos Anos 1960. São Paulo: Martins Fontes; Sesc, 2014.

_____. Souvenir de Ma Carrière Artistique: uma Autobiografia de Julieta de França, Escultora Acadêmica Brasileira. **Anais do Museu Paulista**, v. 15. n. 1. Jan.-Jun. 2007.

_____. **Tomie Ohtake**. São Paulo: Folha de S. Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013.

SIMÕES, Roberto. **A Propaganda no Brasil**: Evolução Histórica: de 1808 a 1979. São Paulo: ESPM; Referência, 2006.

STEFANO, Chiara di. **Il Fascismo e le Arti**: Analisi del Caso Biennale di Venezia 1928-1942. Tesi di Laurea Magistrale – Facoltà Design e Arti, Corso di Laurea Specialistica in Progettazione e Produzione delle Arti Visive, Università IUAV di Venezia, 2008-2009.

STONE, Marla. Potere e Spiritualità: La Prima Mostra degli Artisti Italiani in Armi del 1942. **Memoria e Ricerca**, n. 33, Jan.-Abr. 2010.

TOTA, Antonio Pedro. **O Amigo Americano**: Nelson Rockefeller e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TRENTO, Angelo. **Do Outro Lado do Atlântico**: um Século de Imigração Italiana no Brasil. São Paulo: Nobel, 1989.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos Artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011. [1ª ed.: 1550].

VERDONE, Emanuela; ARDICCIONI, Renzo. **Depereclame: l'Arte Dell'Avvenire Sarà Potentemente Pubblicitaria: Riflessioni Intorno al Manifesto di Fortunato Depero: Il Futurismo e l'Arte Pubblicitaria, 1927.** Disponível em: <https://www.academia.edu/3632989/Depereclame_Larte_dellavvenire_sar%C3%A0_potentemente_publicitaria_.Riflessioni_intorno_al_manifesto_di_Fortunato_Depero_Il_Futurismo_e_larte_publicitaria_1927>.

VIANI, Lorenzo. **Il Figlio del Pastore:** Romanzo. Milão: Alpes, 1930.

_____. **Parigi.** Milão: F.lli Treves, 1925.

VIVALDI, Cesare. Gli Anni Quaranta. In: FONTI, Daniela (org.). **Catalogo Ragionato Severini.** Milão: Mondadori Editore, 1988.

WHITELEGG, Isobel. The Bienal Internacional de São Paulo: a Concise History, 1951-2014. **Perspective** [Online], 2, 2013. Disponível em: <<http://perspective.revues.org/3902>>. Acesso em: 1 Out. 2016.

ZANINI, Walter. **A Arte no Brasil nas Décadas 1930-1940:** o Grupo Santa Helena. São Paulo: EDUSP, 1991.

ZERI, Federico et al. **Storia Dell'Arte Italiana:** il Novecento. Turim: Einaudi, 1982. Volume 7.

ZUELER, R. M. A. Lima. Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II: Assis Chateaubriand, the Museu de Arte de São Paulo (MASP) and the Museu de Arte Moderna (MAM). In: **Rockefeller Archive Center Research Reports Online**, 2010. Disponível em: <<http://www.rockarch.org/publications/resrep/lima.php?printer=1>>.

1.2 CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

100 Opere di Mario Marcucci. Prato: Galleria d'Arte Moderna Fratelli Falsetti, Stampa 1968.

A Cultura do Cartaz: Meio Século de Cartazes Brasileiros de Propaganda Cultural. Tomie Ohtake: São Paulo, 2008.

A II Guerra Mundial: o Brasil e Monte Castelo: Por quê? Como? Pra quê? Memória do Exército Brasileiro e do Jornal do Brasil. São Paulo: MAB FAAP, 2005.

Anni Trenta: Arti in Italia Oltre il Fascismo. Firenze: Giunti Editore, 2012.

Arte e Stato: le Esposizioni Sindacali nelle Tre Venezia. 1927-1944. Milano: Skira, 1997.

Arte Spaziale: 120. Mostra del Naviglio, dal 23 al 29 Febbraio 1952. Milano: Galleria del Naviglio, 1952.

BARBERO, Luca Massimo (org.). **Informale:** Jean Dubuffet e l'Arte Europea 1945-1970. Milano: Skira; Venezia: Peggy Guggenheim Collection, 2005.

BRAGA, Paula. Maria Leontina: o Enigma da Obra de Arte. In: **Maria Leontina, Poética e Metafísica.** São Paulo: Dan Galeria, 2017. Catálogo de exposição.

CHIARELLI, Tadeu. Arte em São Paulo e o Núcleo Modernista da Coleção. In: **Coleção Nemirovsky.** São Paulo: MAM, 2003.

CRISPOLTI, Enrico (org.). **Nuovi Archivi del Futurismo.** Roma: De Luca, 2010.

Do Figurativismo ao Abstracionismo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1949.

GREENE, Vivien (org.). **Italian Futurism 1909-1944:** Reconstructing the Universe. New York: Guggenheim Museum, 2014.

José Antonio da Silva em Dois Tempos. Curadoria Ana Gonçalves Magalhães realizada entre 2013-2014 no MAC USP. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C7OES/2013/jose_antonio_dasilva/home.htm>.

L'Avventura Spaziale di Lucio Fontana. Milano: Galleria d'Arte Medea, 1974.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **Sala dei Futuristi Italiani: Aeropittori di Guerra – Aeropittori Cosmici e Astrattisti – Futuristi**. In: **IV Quadriennale d'Arte Nazionale**. Roma: Casa Editrice Mediterranea, 1943. Catálogo de exposição.

MORAIS, Frederico. O Edifício de Formas. In: OHTAKE, Ricardo (org.). **Tomie Ohtake**. São Paulo: Estúdio RO Projetos, s.d. Catálogo de exposição.

MENEGUZZO, Marco; MORTEO, Enrico; SAIBENE, Alberto (orgs.). **Programmare l'Arte: Olivetti e le Neoavanguardie Cinetiche**. Milano: Johan & Levi, 2012.

Os Reclames de Fulvio Pennacchi: Primórdios da Propaganda Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

PECCININI, Daisy (org.). **Centenário 1907-2007, Mário Zanini**: Territórios do Olhar. São Paulo: FAAP, 2007.

SALZSTEIN, Sônia. Ruptura e Continuidade no Modernismo Brasileiro. In: **Coleção Nemirovsky**. São Paulo: MAM, 2003.

SPADONI, Claudio (org.). **Intorno al Sessanta**: Aspetti dell'Arte Italiana Dopo l'Informale, 1958-1964. Milano: Electa, 1988.

Tiziana Bonazzola: Quatro Décadas de Arte no Brasil. Museu Nacional de Belas: Rio de Janeiro, 1990. Apresentação de Alcidio Mafra de Souza.

XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Venezia: Tipografia C. Ferrari, 1942.

XXIV Biennale di Venezia. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1948.

ZAMBRANO, Patrizia (org.). **Arte Astratta in Europa tra le Due Guerre**. Milano: Galleria Silvano Lodi Jr., 1992.

1.3 PERIÓDICOS (ORDEM CRONOLÓGICA)

SILVEIRA, Joel. Grã-finos em SP. **VVAA Reportagens que abalaram o Brasil, Revista Diretrizes**, 1943.

CORDEIRO, Waldemar. Os Pintores Italianos Buscam a Verdade. **Folha da Manhã**, 21 Jan. 1948.

Conferências no Museu de Arte. **O Estado de S. Paulo**, 4 Dez. 1949.

CORDEIRO, Waldemar. Abstracionismo e Expressão Subjetiva. **Folha da Manhã**, 16 Dez. 1949.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. Mostra Bienal. **O Estado de S. Paulo**, 18 Jan. 1950.

Exposição Bienal do Museu de Arte Moderna. **Folha da Manhã**, 19 Jan. 1950.

Exposição Maria Leontina. **A manhã**, 2 Abr. 1950. Suplemento Letras e Artes.

Bienal do Museu de Arte Moderna. **Folha de S. Paulo**, 12 Nov. 1950.

I Bienal de Arte Moderna. **Folha de S. Paulo**, 10 Jan. 1951.

BENTO, Antonio. A Bienal de São Paulo. **Diário Carioca**, 15 Jun. 1951.

MACHADO, Lourival Gomes. Bienal: a Significação do Novo. **O Estado de S. Paulo**, 17 Set. 1959.

_____. Bienal: o Encontro. **O Estado de S. Paulo**, Set. 1959.

MARANCA, Paolo. Escândalo no Museu de Arte Moderna de São Paulo: Diretor do MAM Vendia em sua Galeria Particular Gravuras Dadas como Perdidas pela Instituição. **Crítica**, 6 a 13 Mai. 1960.

PEDROSA, Mario. Tomie Ohtake: Entre a Personalidade e o Pintor. **Jornal do Brasil**, 21 Fev. 1961.

MACHADO, Lourival Gomes. Bienal: Júris & Isenções. **O Estado de S. Paulo**, 11 Nov. 1961.

VIEIRA, José Geraldo. A Bienal de São Paulo. **Folha de S. Paulo**, 18 Mai. 1965. Ilustrada.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. A próxima Bienal. **O Estado de S. Paulo**, Suplemento Literário, 3 Jul. 1965.

SILVA, Quirino da. A Tourada. **Notas de Artes**, 12 Ago. 1965.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. Julius Bissier. **O Estado de S. Paulo**, Suplemento Literário, 28 Ago. 1965.

Uma Grande Dama Recebe. **Diário da Noite**, São Paulo, 3 Set. 1965.

Por Causa da Bienal. **A Gazeta de São Paulo**, 4 Set. 1965.

Arte em Largo Espaço. **Jornal do Brasil**, 5 Set. 1965.

Uma História Só de Êxitos. **Revista Visão**, 10 Set. 1965.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. As Salas Especiais. **O Estado de S. Paulo**, Suplemento Literário, 2 Out. 1965.

Bienal: Cada Cabeça Uma Sentença. **Artes**, São Paulo, ano 1, Dez. 1965.

MAURÍCIO, Jayme. Bienal Foi Recordista: Milhões. **Correio da Manhã**, 13 Jan. 1966.

Paulo Mendes: 40 Anos de Crítica. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 7 Jan. 1979.

1.4 WEBSITES

Battaglia del Grano. **Treccani.** Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/grano_res-620739bf-8b74-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-Italiana\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/grano_res-620739bf-8b74-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana)/>). Acesso em: 6 Mai. 2016.

CYPRIANO, Fábio. Espírito Vanguardista Domina Primeira Bienal, Que É Inaugurada em 1951 com Cerca de 1.800 Obras. **Folha de S. Paulo**, 20 Mai. 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj2005200102.htm>. Acesso em: 20 Jun. 2013.

Danilo Di Prete. **Enciclopédia Itaú Cultural.** Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=danilo+di+prete&oq=danilo+di+p&aqs=chrome..69j57j69i60l2j69i59l2j0.3988j0j8&sourceid=chrome&espm=93&ie=UTF-8>. Acesso em: 10 Jan. 2014.

Entrevista com Bardi. **Roda Viva** [1986]. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/295/entrevistados/pietro_maria_bardi_198. Acesso em: 14 Jan. 2015.

FLORES, Teresa Mendes. **A Fixação da Ficção: Fotografia, Autorretrato e Autobiografia.** Disponível em: https://www.academia.edu/1504725/A_fixação_da_ficção_fotografia_autoretrato_e_autobiografia.

Gaetano Miani. **Enciclopédia Itaú Cultural.** Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9875/gaetano-miani>. Acesso em: 2 Mar. 2013.

Giorgio Michetti, il Maestro Sulla Soglia dei Cento Anni. **Viareggio in Maschera**, p. 57. Disponível em: http://issuu.com/www.spacenew.it/docs/carnevale_rivista_2012.

In Fuga con la Bici Dopo la Denuncia di una Spia “Nera”. **Tirreno Speciale**, 5 Jun. 2014. Disponível em: <http://iltirreno.gelocal.it/regione/toscana/2014/06/05/news/in-fuga-con-la-bici-dopo-la-denuncia-di-una-spia-nera-1.9366935>. Acesso em: 22 Fev. 2015.

KORNIS, Mônica Almeida. Sociedade e Cultura nos Anos 1950. **CPDOC | FGV – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil.** Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>. Acesso em: 23 Fev. 2015.

Lorenzo Viani. **Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Lorenzo Viani**. Disponível em: <<http://www.gamc.it/index.php5?sezione=4&contenuto=1>>. Acesso em: 6 Mai. 2016.

Mario Marcucci “**Gli Occhi del Novecento**”. Disponível em: <http://www.provincia.lucca.it/provinciainforma_show.asp?idInforma=4536>. Acesso em: 8 Mar. 2015.

MENGOZZI, Federico. O Inventor da Bienal. **Revista Época**, 2005. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,,EPT1031123-1661,00.html>>. Acesso em: 20 Jun. 2013.

1951: Primeira Bienal de Arte de São Paulo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gVJJeGhcMxY>>. Acesso em: 5 Fev. 2016.

Obras de Ícones Latinos da Arte Cinética São Expostas em SP. **UOL Notícias**, 14 Mai. 2008. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/05/14/obras-de-icone-latinos-da-arte-cinetica-sao-expostas-em-sp.jhtm>>. Acesso em: 20 Fev. 2015.

Ranking das Maiores do Brasil no Balanço do Ano 2014. **IBOPE Media**. Disponível em: <<http://www.ibopemedia.com/ranking-de-agencias-dezembro-2014/>>. Acesso em: 24 Fev. 2015.

SPINELLI, João. Wolfgang Pfeiffer – 100 Anos: 1912-2012. **Jornal da ABCA**, Dez. 2012. Disponível em: <<http://abca.art.br/n26/memoriadacritica.html>>.

Trajetória da FEB na Itália. **O Estado de S. Paulo**, 25 Ago. 2012. Disponível em: <<http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,a-trajetoria-da-feb-na-italia,921276>>. Acesso em: 3 Jan., 2015.

TRENTO, Angelo. La Stampa Italiana in Brasile: 1946-1960. **Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana**, 2006. Disponível em: <<https://www.asei.eu/it/2006/11/la-stampa-italiana-in-brasile-1946-1960/>>).

Tullo Bellomi. **Sistema Archivistico Nazionale**. Disponível em: <http://san.beniculturali.it/web/san/dettaglio-soggetto-produttore?id=54497>. Acesso em: 10 Jan. 2016.

Victor Civita. **Fundação Victor Civita**. Disponível em: <<http://www.fvc.org.br/victor-civita.shtml>>. Acesso em: 25 Nov. 2015.

Victor Civita. **Grupo Abril**. Disponível em: <<http://grupoabril.com.br/pt/quem-somos/victor-civita/biografia>>. Acesso em: 25 Nov. 2015.

1.5 FONTES EM AUDIOVISUAL

1.5.1 Arquivo do MIS SP – Coleção História da Bienal (00505HBN)

Entrevista com Francisco Matarazzo Sobrinho [8 Nov. 1976]. CDS 00257ATP00053AD; 00257ATP00054AD; 00257ATP00055AD.

Depoimento de Maria Rodrigues Alves [19 Out. 1987]. DVD 00505HBN00003VD.

Depoimento de Aldemir Martins [1988]. DVD 00505HBN00021VD.

Depoimento de Ivo Zanini [1988]. DVD 00505HBN00018VD.

Depoimento de Neco (Manuel Esteves da Cunha Junior) [1988]. DVD 00505HBN00027VD.

Depoimento de Wesley Duke Lee [1988]. DVD 00505HBN00009VD.

Depoimento de Hermelindo Fiaminghi e Maurício Nogueira Lima [1988]. DVD 00505HBN00015VD.

Depoimento de Norberto Nicola [1 Jul. 1988]. DVD 00505HBN00006VD.

1.5.2 BIASA Roma

Le Mostre del Sindacato Regionale Fascista di Belle Arti. Genova: Ares Multimedia, 2004(?). CD-ROM.

2 ESPECÍFICA: DANILO DI PRETE

2.1 MENÇÕES DE DANILO DI PRETE EM ENCICLOPÉDIAS E DICIONÁRIOS

A Pintura no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

AYALA, Walmir. **Dicionário de Pintores Brasileiros.** Rio de Janeiro: Spala, 1986.

CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Walmir (orgs.). **Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos.** Brasília: MEC/INL, 1973-1980. Apresentação de Maria Alice Barroso. Dicionários Especializados 5.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil.** Rio de Janeiro: Art-Livre, 1988.

LEITE, José Roberto Teixeira; MANUEL, Pedro. Museus e Bienais. In: **Artes no Brasil.** São Paulo: Abril, 1979. Volume 2.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. Apresentação de Antônio Houaiss. Textos de Mário Barata et al.

2.2 DANILO DI PRETE EM CATÁLOGOS DE MUSEUS

AMARAL, Aracy (org.). **Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: Perfil de um Acervo.** São Paulo: X Libres, 1988.

Arte no Palácio dos Bandeirantes. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1979.

CARVALHO, Ana Cristina (org.). **Acervo Artístico dos Palácios: Panorama das Coleções.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

Catálogo Geral do Acervo. São Paulo: Secretaria do Estado de São Paulo; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1988.

Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 2002.

O Museu de Arte Moderna da Bahia. São Paulo: Banco Safra, 2008.

2.3 MENÇÕES DE DANILO DI PRETE EM LIVROS

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyanna. **As Bienais de São Paulo:** Da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo:** 1951-1987. São Paulo: Projeto, 1989.

COUTO, Maria de Fátima Morethy, **Arte e Participação Social: a Jovem Vanguarda Brasileira dos Anos 1960.** In: **Por uma Vanguarda Nacional:** a Crítica Brasileira em Busca de uma Identidade Artística (1940-1960). Campinas: UNICAMP, 2004, p. 198-220.

_____. **Por uma Vanguarda Nacional:** a Crítica Brasileira em Busca de uma Identidade Artística (1940-1960). Campinas: UNICAMP, 2004.

D'HORTA, Vera Pedroso **MAM:** Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: DBA, 1995.

FARIAS, Agnaldo. **50 anos:** Bienal de São Paulo: 1951-2001. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. Edição bilíngue.

LOUZADA, Júlio. **Artes Plásticas:** seu Mercado, seus Leilões. São Paulo: J. Louzada, 1984.

MENDES, Liliana. **Tomos de Entrevistas I e II.** Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo. Pesquisa não publicada.

PEDROSA, Mário. Bienal de Cá para Lá. In: **Mundo, Homem, Arte em Crise.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. Por Dentro e Por Fora das Bienais In: **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PFEIFFER, Wolfgang. Atividades Didáticas do Museu. In: **Os 10 Anos do Museu de Arte Moderna**. São Paulo: Il Progresso Italo-Brasiliano, 1958.

PIERACCINI, Giovani. **Storie di Viareggio e della Versilia**. Viareggio: Pezzini Editore, 2007.

SILVA, José Armando Pereira da. **Artistas na Metrpole**: Galeria Domus, 1947-1951. So Paulo: Via Imprensa, 2016.

_____. (org.). **Jos Geraldo Vieira**: Crtica de Arte na Revista Habitat. So Paulo: Edusp, 2012.

ZANINI, Walter. As Variveis Artsticas nas ltimas Duas Dcadas. In: **Histria Geral da Arte no Brasil**. So Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, p. 728-801. Volume 2.

_____. **Histria Geral da Arte no Brasil**. So Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

2.4 MENES DE DANILO DI PRETE EM PERIDICOS

2.4.1 Revistas

Biografia: Danilo Di Prete. **Publicidade & Negcios**, Ago. 1948.

RABELO, Genival. Visita ao Atelier Mirga: uma Verdadeira Academia de Arte Publicitria. **Publicidade & Negcios**, 1948.

MERCADANTE, Luiz Fernando. Seu Nome Francisco Matarazzo Sobrinho, Mas Seu Apelido Diz Tudo: “Pai da Bienal”. **Revista Realidade**, ed. 19, 1967.

Pesquisamos Tudo, Agora Ganharemos o Espaço. **Realidade**, 1968, p. 191-193.

LIBMAN, Daniela. Eles Rimam com Arte. **Interview**, 1985.

PAIVA, Fernando. Dois Agitadores: a Arte de Ferro e Di Prete. **Carta Capital**, seção Bravo, 11 Nov. 1998.

Danilo Di Prete. **Revista Caras**, seção Artes, 16 Abr. 1999.

2.4.2 Jornais

2.4.2.1 Anos 1930

Altri Artisti Viareggini Ammessi alla Mostra Nazionale di Napoli. **Cronaca di Viareggio**, 29 Jul. 1937.

ALESSANDRINI, Garibaldo. La Mostra al Kursaal di Viareggio. **Cronaca di Viareggio**, 14 Ago. 1937.

Artisti e Visitatori alla Mostra Estiva di Viareggio. **A Tribuna**, 21 Ago. 1937. Cronaca di Roma.

KRIMER. La V Mostra Estiva Viareggina d'Arte. **Vita Sindacale ed Economica**, 1938.

ORDAVO, Renata. La Darsena Viareggina Contata da Artisti Viareggini. **Corriere del Tirreno**, 12 Jul. 1938.

GUARDUCCI, Piero. Danilo Di Prete. **L'Artiglio**, Lucca, 19 Nov. 1938.

ALESSANDRINI, Garibaldo. La VI Mostra Viareggina. Gli Scultori e un Pittore: Danilo Di Prete. **Corriere del Tirreno**, Livorno, 30 Set. 1939.

2.4.2.2 Anos 1940

Italianische kunst in hannover “Il Premio Cremona”, s.l., 1940.

Le Opere di Catarsini e Di Prete Prescelte a Cremona per l’Esposizione di Hannover. **Cronaca di Viareggio**, 31 Jul. 1940.

I Pittori Concittadini Catarsini e Di Prete all’Esposizione di Hannover. **Cronaca di Viareggio**, 14 Ago. 1940.

HOFFMANN, Heinrich. Kunst dem Volk Monatsschrift fur Bildende und Darstellende Kunst Architektur und Kunsthandwerk, Herausgeber. **Verlag**, Out. 1940.

ORDAVO, Renata. L’Ottima Riuscita della I Mostra d’Arte. **Il Tirreno**, 4 Ago. 1945.

CARRÀ, Massimo. Mostre d’Arte Pittori e Scultori della Versilia. **Cronaca di Viareggio**, 28 Ago. 1946.

Concurso de Cartazes de Propaganda de Educação de Adultos, s.l., 15 Out. 1946.

MIANI, Gaetano. Danilo Di Prete. **Note d’ Arte**, s.l., 1947.

Serão Expostos Amanhã na Galeria Prestes Maia, os Melhores Cartazes do Grande Concurso do “Diário de S. Paulo”: Danilo Di Prete, Jan Phillipon e Osvaldo Melhado, os Três Vencedores – Conferência do Diretor do “Museu de Arte” de S. Paulo Sobre a Técnica do Cartaz – o “Affiche” Como Atividade Artística Independente. **Diário de S. Paulo**, 1947.

Congresso Nacional de Enfermagem. **O Estado de S. Paulo**, 13 Fev. 1947.

O “Diário de S. Paulo” Promove um Concurso de Cartazes. **Diário de S. Paulo**, Ago. 1947.

Encerrado Ontem o Concurso de Cartazes do “Diário de São Paulo”. **Diário da Noite**, 2 Ago. 1947.

Expostos os Melhores Trabalhos do Concurso de Cartazes. **Diário de S. Paulo**, 5 Ago. 1947.

DA SILVA, Quirino. Notas de Arte. **Diário da Noite**, Nov. 1947.

Alla Galleria “Domus”, s./l., 15 Nov. 1947.

MARTINS, Ibiapaba de Oliveira. Valdemar Belisario e Outros Pintores. **Correio Paulistano**, São Paulo, Nov. 1947.

Mais de um Milhão e Meio para a Campanha Contra o Câncer: Classificado em Primeiro Lugar no Concurso de Cartazes o de Pseudônimo 17-J – Feira Internacional nos Dias 29, 30 e 31 – o Donativo de d. Corina Junqueira – o Encerramento da Exposição do Câncer, s.l., 1948.

MENDES, Ciro. Resenha de Artes Plásticas. **Fundamentos**: Revista de Cultura Moderna, São Paulo, 1ª ed., v. 1, n. 1, 1948.

Arte Moderna Italiana. **Folha da Manhã**, 2 Fev. 1948.

ALMEIDA, Guilherme de. Um Cartaz. **Ontem-Hoje-Amanhã**, 30 Abr. 1948. Copyright do Diário de S. Paulo.

ALMEIDA, Guilherme de. O Primeiro Cartaz Digno de Ser Visto. **Diário de S. Paulo**, Mai. 1948.

KHAN, Aga. **O Escândalo Loiro**, s.l., 19 Mai. 1948.

O Primeiro Cartaz Digno de Ser Visto. **Revista Publicidade & Negócios**, Jun. 1948.

MARTINS, Ibiapaba. Duas Entrevistas Oportunas. **Correio Paulistano**, São Paulo, 14 Nov. 1948.

KATA. I Successi in Brasile di un Pittore Viareggino. **Il Tirreno**, 23 Abr. 1949. Cronaca di Viareggio.

Exposição de Pintura em Benefício da Campanha de Combate ao Câncer. **Folha da Manhã**, 18 Mai. 1949.

DA SILVA, Quirino. IV a Fúria de De Chirico. **Diário da Noite**, 15 Jun. 1949.

Venceram o Concurso de Cartazes Sobre Educação de Adultos, s.l., 1949.

Cartazes. **Notas locais**, s.l., s.d.

2.4.2.3 Anos 1950

DA SILVA, Quirino. Um Baile. **Diário da Noite**, 1 Fev. 1950.

No Museu de Arte. Em Exposição os Cartazes do Concurso Patrocinado pela Divisão de Fomento. **Diário de São Paulo**, 23 Nov. 1950.

A Propaganda Já Faz Parte da Nossa Vida. **Diário de S. Paulo**, 1950.

Conferidos os Prêmios da 1ª Bienal de S. Paulo. **Correio Paulistano**, 1951.

Atribuídos os Prêmios da 1ª Bienal. **A Época**, 21 Out. 1951.

JEAN, Yvonne. O Júri e os Premiados da Bienal de São Paulo. **Correio da Manhã**, 23 Out. 1951.

S./t., **Correio da Manhã**, 23 Out. 1951.

CRISTALDI, Gaetano. Carnevalle Plastico all'Av. Paulista. **Fanfulla**, 24 Out. 1951.

Aqui, Como em Veneza. **Folha da Noite**, 24 Out. 1951.

Quem São os Vencedores da I Bienal de São Paulo. **Tribuna da Imprensa**, 24 Out. 1951.

NETTO, Raul Azedo. Escândalo na Bienal. **Hoje**, 26 Out. 1951.

BENTO, Antonio. Surpresas da Bienal de São Paulo. **Diário Carioca**, 26 Out. 1951.

Protestos Contra a Decisão do Júri na Bienal Paulista. **Tribuna da Imprensa**, 26 Out. 1951.

FERRAZ, Geraldo. II – Os Pintores Admitidos pelo Júri. **Jornal de Notícias**, 27 Out. 1951.

CAMPOFIORITO, Quirino. Declaração do Júri da “Bienal”. **O Jornal**, 27 Out. 1951.

Os Laureados da Bienal. **Tribuna das Letras**, Rio de Janeiro, 27-29 Out. 1951.

COSTA, Claret. **Em Centros e Grandes Recursos, o Pintor Estrangeiro Leva Vantagens Sobre os Nacionais**, s.l., 1951.

JACQUES, João. Os Limões da Bienal. **A Noite**, 27 Out. 1951.

Questo Bel Paesino. **Folha da Manhã**, 28 Out. 1951.

BENTO, Antonio. Queixas Contra as Decisões da Bienal. **Diário Carioca**, 28 Out. 1951.

Momentos Bonitos Numa Casa de Bom Gosto. **Folha da Manhã**, 28 Out. 1951.

Querem Debate Público no Recinto da Bienal. **Diário da Noite**, 30 Out. 1951.

Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho. **Diário de São Paulo**, 30 Out. 1951.

DE SÁ, Victor. Os Principais Vencedores da Primeira Exposição Bienal de Arte Moderna. **Gazeta de Notícias**, 30 Out. 1951.

MARTINS, Ibiapaba. “Os Pintores, Testemunhas de seu Tempo” e a Bienal. **Correio Paulistano**, 31 Out. 1951.

GALVÃO, Patrícia. Considerações Sobre a Bienal e os Limões do Primeiro Prêmio. **Fanfulla**, 31 Out. 1951.

FERRAZ, Geraldo. Ainda os Pintores Brasileiros. **Jornal de Notícias**, 31 Out. 1951.

A Primeira Bienal de São Paulo. V – o Primeiro Prêmio Nacional de Pintura. **Palcos e Circo; Artes e Artista**, s.l., Nov. 1951.

Pelas Agências, s.l., 15 Nov. 1951.

Um Cartaz Que É Um Tiro. **Publicidade & Negócios**, 15 Nov. 1951.

CORDEIRO, Waldemar. A Culpa é do Abstracionismo. **Folha da Manhã**, 2 Dez. 1951.

BENTO, Antonio. A Máquina de Fazer Pintura. **Diário Carioca**, 2 Dez. 1951.

DA SILVA, Quirino. 1ª Bienal. **Diário da Noite**, 1951.

Viareggini Che Onorano la Loro Città: Affermazione di Danilo Di Prete alla Esposizione di San Paolo in Brasile. **Nuovo Corriere**, 21 Dez. 1951.

ZANINI, Walter. Último Passeio Pelos Salões da Bienal. **O Tempo**, 21 Dez. 1951.

BRAGA, Rubem. Bienal. **Folha da Manhã**, 23 Dez. 1951.

PEDROSA, Mário. As Artes Plásticas em 1951. **Tribuna da Imprensa**, 27 Dez. 1951.

PARRONCHI, Alessandro. Su e Giù Per il Mondo in Cerca di Individui Pittori. **Biennale d'Arte di Venezia**, 2 Jul. 1952.

MARTINS, Ibiapaba. Danilo Di Prete, Recordista de Prêmios em Concursos de Cartazes. **Correio Paulistano**, 9 Nov. 1952.

MACHADO, Lourival Gomes. Se Nem Sempre Conseguiram os Membros do Júri Agir Mais Livrementemente, É Porque Traziam de Seus Governos Expressa Recomendação de Conseguir Prêmios Para Suas Representações. **Folha da Manhã**, 1952.

CALOBO, Bonaventura. **Manifesti Come Quadri Nelle Famose Gallerie del Louvre**, s.l., 1952.

Artistas e Críticos Falam da Bienal de São Paulo, s.l., 1952(?).

Grande Prêmio São Paulo: Pela Primeira Vez um Milhão ao Vencedor. Jockey Clube de São Paulo. **A Gazeta**, São Paulo, 3 Mai. 1952.

PAIVA, Armando. Filatelia. **O Cruzeiro**, 20 Dez. 1952.

ZANINI, Walter. Di Prete Procura Nova Linguagem Para Sua Arte. Ultrapassada a Fase dos “Limões” Com Que Levantou o Prêmio Nacional de Pintura da I Bienal – Uma Tradição Que Pesa Nos Ombros – Cartazista de Muitos Prêmios, Mas Pintor Sem Público. **O Tempo**, São Paulo, 21 Jun. 1953.

BRAGA, Rubem. **Pintura**, s.l., 1954.

Um Grande Cartaz Para o “Dia Pan-americano” da Propaganda, s.l., 1954.

MOTTA, Flávio. **Um Equívoco**, s.l., 1954.

Dueto Publicitário Promovido pela A. P. P., s.l., 11 Fev. 1954.

Entrega de Medalhas Pela Associação Paulista de Propaganda: As agências de Publicidade, s.l., 1955.

Quadro Esquemático do Desenvolvimento da Arte Moderna. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 20 Jun. 1955.

FERRAZ, Geraldo. Ainda a Secção do Brasil. **O Estado de S. Paulo**, 9 Out. 1957. Seção Artes Plásticas.

Inauguração da Nova Sede do Clube Paulistano. **O Estado de S. Paulo**, 10 Out. 1957.

VIEIRA, José Geraldo. IV Bienal de São Paulo: Segundo Lote de Pintores Nacionais. **Folha da manhã**, 10 Nov. 1957.

Abstração: Obras e Conceitos. **O Estado de S. Paulo**, 20 Dez. 1957. Seção Artes Plásticas.

VIEIRA, José Geraldo. Tomografia da Bienal. **Folha da Manhã**, 22 Dez. 1957.

Outorgados os Prêmios do VII Salão Paulista, sl., 1958.

Pintura a Óleo no VII Salão. **O Estado de S. Paulo**, 1958. Seção Artes Plásticas.

Museus e Galerias. **Folha da manhã**, 1 Jan. 1958. Caderno Único.

Entrega de Prêmios a Artistas Laureados no VII Salão Paulista de Arte Moderna. **Folha da Manhã**, 14 Ago. 1958. Caderno Único.

No VIII Salão Paulista de Arte Moderna. **Folha da Manhã**, 9 Ago. 1959. Caderno Único.

MIRANDA, José Tavares de. Reportagem. **Folha da Manhã**, 3 Set. 1959. Caderno Único.

LEVI, Lisetta. A Participação do Brasil na Bienal. **O Estado de S. Paulo**, 27 Nov. 1959.

2.4.2.4 Anos 1960

E por falar em Carnaval..., Santos, 14 Fev. 1960.

PEDROSA, Mário. Chega de Clandestinidade. **Jornal do Brasil**, 12 Mar. 1960.

PEDROSA Mário. Ainda o Envio a Veneza. **Jornal do Brasil**, 4 Mai. 1960. Seção Artes Visuais.

O Brasil na Bienal de Veneza. **O Globo**, 6 Mai. 1960.

JORDÃO, Vera Pacheco. São Paulo na Bienal de Veneza. **O Globo**, 9 Mai. 1960. Coluna de Artes Plásticas.

VIEIRA, José Geraldo. IX Salão Paulista de Arte Moderna. **Folha de S. Paulo**, 26 Jun. 1960. Ilustrada.

Entrega dos Prêmios do Salão Paulista. **O Estado de S. Paulo**, 28 Jun. 1960.

VIEIRA, José Geraldo. Manabu Mabe. **Folha de S. Paulo**, 9 Out. 1960. Ilustrada.

VIEIRA, José Geraldo. Salas Especiais Para os Laureados das Bienais. **Folha de S. Paulo**, 12 Jan. 1961. Ilustrada.

Livros Novos. **Folha de S. Paulo**, 12 Fev. 1961. Ilustrada.

VIEIRA, José Geraldo. Cromatismo Infuso e Concreção Cromática. **Folha de S. Paulo**, 4 Mar. 1961. Ilustrada.

Salas Brasileiras. **Correio Paulistano**, 10 ago. 1961.

MAURÍCIO, Jayme. Novo Tour pela Bienal. **Correio da Manhã**, 18 Set. 1961.

Danilo Di Prete e Carybé São os Dois Artistas Brasileiros Que Mais Quadros Venderam Até Agora na VI Bienal de São Paulo: 11 Cada Um. As Telas do Primeiro Variam de Cr\$ 100 mil a Cr\$ 300 mil Cada, e as Do Desenhista Baiano Oscilam Entre Cr\$ 35 mil a Cr\$ 40 mil. **Folha de S. Paulo**, 11 Nov. 1961.

FERRAZ, Geraldo. Balanço Crítico da Participação do Brasil na VI Bienal do MAM. **O Estado de S. Paulo**, 26 Nov. 1961.

A Bienal Vendeu Já Vinte Milhões, s.l., 1961.

BENITEZ, Aurélio. Di Prete na Galeria Paulo Valente. **O Estado de S. Paulo**, 1961. Seção Artes Plásticas.

Carta. **Folha de S. Paulo**, 17 Out. 1961. Ilustrada.

A VI Bienal de São Paulo. **Artes de 30 Dias**, 1961. Seção Plásticas.

VIEIRA, José Geraldo. A Retrospectiva Danilo Di Prete. **O Estado de S. Paulo**, 1961. Seção Artes Plásticas.

BERCOWITZ, Marc. Os Brasileiros na Bienal. **Leitura**, Rio de Janeiro, n. 53-54, Dez. 1961.

VIEIRA, José Geraldo. A Sala Danilo Di Prete na Bienal. **Folha de S. Paulo**, 13 Dez. 1961. Ilustrada.

MARTINS, Vera. **Roteiro da Bienal**, s.l., 1961. Seção Artes.

Encerra-se Amanhã a VI Bienal de São Paulo. **O Estado de S. Paulo**, 30 Dez. 1961.

JORDÃO, Vera Pacheco. Retrospecto da VI Bienal de São Paulo – II. **O Globo**, Jan. 1962.

Será inaugurada hoje nova galeria de arte. **O Estado de S. Paulo**, 12 Set. 1962.

VIEIRA, José Geraldo. Di Prete. **O Estado de S. Paulo**, 1962. Seção Artes Plásticas.

Di Danilo Di Prete: il Manifesto Della VII Edizione Della Biennale di S. Paolo, s.l., 1963.

O Cartaz da Bienal. **Folha de S. Paulo**, 7 Mar. 1963. Primeira Página.

Bienal: o Cartaz Premiado Não Cumpre a Sua Função. **O Estado de S. Paulo**, 10 Mar. 1963. Seção Artes Plásticas.

FERRAZ, Geraldo. Cartazes do Concurso da VII Bienal Numa Grande Exibição. **O Estado de S. Paulo**, 7 Abr. 1963. Seção Artes Plásticas.

Entregues os Prêmios do Concurso de Cartazes da Bienal. **O Estado de S. Paulo**, 1963.

FAGIOLO, Maurizio. Pittori Brasiliani alla “Casa do Brasil”. **Avanti**, 5 Dez. 1964. Seção Le Mostre a Roma.

Mundo Diplomatico. **Il Globo**, 26 Nov. 1964.

CARLOS, Esther Emilio. A Bienal e Medalhas. **Diário de Notícias**, 3 Jan. 1965.

MAURÍCIO, Jayme. **As Medalhas da VIII Bienal**, s.l., s.d.

ZANINI, Ivo. Os 21 Melhores Cartazes da Exposição. **Folha de S. Paulo**, 30 Mar. 1965. Ilustrada.

AMARAL, Aracy. Terminada a Seleção da Bienal. **A Gazeta**, São Paulo, 18 Mai. 1965.

Castelo Exalta Papel da Bienal. **Correio da Manhã**, Estado da Guanabara, Set. 1965.

Bienal Atribui Cinco Prêmios. **O Estado de S. Paulo**, 1 Set. 1965.

Di Prete. **Folha de S. Paulo**, 1 Set. 1965.

Castelo Inaugura Amanhã a Bienal de S. Paulo. **Jornal do Brasil**, Estado da Guanabara, 3 Set. 1965.

ZANINI, Ivo. Restany Acha Que a Arte Brasileira Evolui; Não Entendeu o Júri da Bienal. **Folha São Paulo**, 10 Set. 1965.

Arte Brasileira. **Maariv**, 17 Set. 1965.

4 Pintores do Brasil. **Davar**, 17 Set. 1965.

Pintores do Brasil no Museu de Tel Aviv. **Haboker**, 24 Set. 1965.

JORDÃO, Vera Pacheco. Primeira Impressão do Brasil na VIII Bienal. **O Globo**, Set. 1965.

VIEIRA, José Geraldo. **Considerações Concretas dum Observador Abstrato**, l.d., 2 Out. 1965.

VIEIRA, José Geraldo. “Check-up” da VIII Bienal. A Pintura Brasileira. **Folha de S. Paulo**, 3 Out. 1965.

VIEIRA, José Geraldo. As Manchas Cósmicas de Di Prete. **O Estado de S. Paulo**, 1965. Seção Artes Plásticas.

VIEIRA, José Geraldo. “Check-up” da VIII Bienal. Ainda a Pintura Brasileira. **Folha de S. Paulo**, 10 Out. 1965.

Críticos Acham Justos os Resultados da Bienal. **Jornal do Brasil**, 1965.

FERRAZ, Geraldo. Bienal: Completada a Premiação. **O Estado de S. Paulo**, 1965.

Dal 1° Luglio alla ‘Navicella’. Attesa Per la Mostra del Pittore Danilo Di Prete. **La Nazione**, 13 Jun. 1966.

Presto alla Galleria ‘La Navicella’. Di Prete Mostrerà ai Viareggini I Suoi Quadri Famosi in Brasile. **La Nazione**, 16 Jun. 1966. Cronaca di Viareggio.

Ha Vinto un Premio alla Biennale. È il Pittore Più Famoso del Brasile il Viareggino Danilo Di Prete. **La Nazione**, 1966(?). Cronaca di Viareggio.

Alla ‘Navicella’ Inaugurata la Mostra del Pittore Di Prete, s.l., 1966.

Una Sala per Di Prete alla Mostra del Fiorino, s.l., 1966.

CARLOS, Esther Emilio. Ronda na VIII Bienal. **Diário de Notícias**, Estado da Guanabara, 17 Fev. 1966.

Di Prete Laureado na Itália. **O Estado de S. Paulo**, 25 Mai. 1966.

FINI, Rodolfo. È Arte Questa? Lettera Aperta a Danilo Di Prete. **La Nazione**, 5 Jul. 1966. Cronaca di Viareggio.

“L’Uomo Cammina Nello Spazio” Risponde Di Prete. Fermarsi al Nudo Sul Sofà È un Suicidio Per l’Arte. **La Nazione**, 8 Jul. 1966. Cronaca di Viareggio.

“Jovem desenho”, agora no MAM do Rio, s.l., 1966.

LUYTEN, Jos. **Um Velho Que Sempre Se Renova**: Danilo Di Prete, s.l., 1971.

Francobolo Brasileiro del Pittore Viareggino, s.l., 1967.

Arte Cinética, s.l., 1967.

Você Tem Coragem de Enfrentar a Bienal? **Gazeta Esportiva**, 22 Out. 1967.

AMARAL, Aracy. Diante do Espelho. **O Estado de S. Paulo**, 2 Dez. 1967.

Danilo Di Prete Vai Ter Sala Especial na Bienal, s.l., 1967.

Sodré, Mabe e Massume. **Folha de S. Paulo**, 10 Out. 1968. Ilustrada.

Danilo Di Prete Cavaliere, s.l., 1968.

No Uruguai. **O Estado de S. Paulo**, 17 Mar. 1968.

X Bienal de São Paulo. **Folha de S. Paulo**, 11 Mar. 1969. Ilustrada.

2.4.2.5 Anos 1970

Dali. **Folha de S. Paulo**, 4 Mai. 1971. Ilustrada.

Adesões. **Folha de S. Paulo**, 1 Jul. 1971. Ilustrada.

KAWALL, Luiz Ernesto Machado. Di Prete, Pesquisador Inquieto, Arte Cósmica e Cinética. **A Tribuna**, Santos, 30 Jan. 1972.

Desenho Gaúcho Vence o Concurso de Bancos. **Folha de S. Paulo**, 19 Abr. 1972. Ilustrada.

Está Aberta a Bienal Nacional. **Folha de S. Paulo**, 6 Nov. 1974. Ilustrada.

KRUSE, Olney. Bienal. Um Retrato da Arte Brasileira. Sem Efeitos Fáceis, e Sem Escândalo. **Jornal da Tarde**, 15 Out. 1974.

As Artes e os Artistas da XIII Bienal. **Folha de S. Paulo**, 21 Set. 1975. Ilustrada.

Sala Brasília. **Folha de S. Paulo**, 8 Out. 1975. Ilustrada.

Di Prete. **Folha de S. Paulo**, 30 Nov. 1976. Ilustrada.

27 Eleitos Para o Conselho do MAM. **Folha de S. Paulo**, 16 Abr. 1977. Ilustrada.

Ciccillo Matarazzo. **Folha de S. Paulo**, 22 Abr. 1977. Primeiro Caderno.

Manabu Mabe. **Folha de S. Paulo**, 4 Nov. 1977. Primeiro Caderno.

ZANINI, Ivo. Panorama da Pintura Abstrata Brasileira. **Folha de S. Paulo**, 27 Abr. 1978. Primeiro Caderno.

O Antigo e o Moderno no Salão de Antiguidades. **Folha de S. Paulo**, 25 Mai. 1978. Ilustrada.

Di Prete, o Destaque do Mês. **Folha de S. Paulo**, 7 Fev. 1979. Ilustrada.

15ª Bienal de São Paulo: 163 Premiados em 28 Anos. **Folha de S. Paulo**, 18 Mar. 1979. Ilustrada.

Bienal. **Folha de S. Paulo**, 22 Abr. 1979. Ilustrada.

KAWALL, Luiz Ernesto Machado. A Ideia da Bienal. **Folha de S. Paulo**, 3 Jun. 1979. Ilustrada.

Primeira Bienal: Espanto Diante da Vanguarda Europeia. **O Estado de S. Paulo**, 26 Ago. 1979.

O Que Você Vai Ver na Bienal de São Paulo. **Folha de S. Paulo**, 30 Set. 1979. Ilustrada.

Ciclo de Conferências no MAM. **Folha de S. Paulo**, 7 Out. 1979. Ilustrada.

15ª Bienal: Um Momento Para Reflexão. **Folha de S. Paulo**, 14 Out. 1979. Ilustrada.

Bienal: Preços das Obras. **Folha de S. Paulo**, 17 Out. 1979. Ilustrada.

Prossegue Ciclo de Conferências no MAM. **Folha de S. Paulo**, 11 Nov. 1979. Ilustrada.

2.4.2.6 Anos 1980

Zaragoza. **Folha de S. Paulo**, 14 Jun. 1980. Ilustrada.

Franco Cirri. **Folha de S. Paulo**, 29 Jun. 1983.

ZANINI, Ivo. Em 84 Ismael Nery e Di Prete. **Folha de S. Paulo**, 13 Jan. 1984. Ilustrada.

Danilo Di Prete, Gênio em Constante Mutação. **O Estado de S. Paulo**, 15 Jan. 1984.

Abstratos, em Mostra Flutuante. **Folha de S. Paulo**, 8 Fev. 1984. Ilustrada.

Danae Inicia um Cruzeiro Colorido. **Folha de S. Paulo**, 16 Fev. 1984. Primeiro Caderno.

Aos 84 Anos, Morre o Pintor Danilo Di Prete. **Folha de S. Paulo**, 9 Mar. 1985.

Artes Plásticas Sem Danilo Di Prete. **O Estado de S. Paulo**, 9 Mar. 1985.

Di Prete. Pintando Até o Fim. **Jornal da Tarde**, 9 Mar. 1985.

Inconformado com a Evolução da Arte. **O Estado de S. Paulo**, 9 Mar. 1985.

Uma História Que Começou em 1951. **Folha de S. Paulo**, 2 Out. 1985. Primeiro Caderno.

O Mundo Cósmico de Danilo Di Prete. **Folha de S. Paulo**, 19 Out. 1985. Primeiro Caderno.

Uma Coletânea com os Expoentes da Arte Abstrata. **Folha de S. Paulo**, 6 Mai. 1986. Primeiro Caderno.

A Bienal em Cartaz? **Folha de S. Paulo**, 21 Jun. 1987. Primeiro Caderno.

2.4.2.7 Anos 1990

Bienal Atesta Condição Periférica do Brasil. **Folha de S. Paulo**, 3 Mai. 1994. Ilustrada.

HIRSZMAN, Maria. Exposição Resgata Obra de Di Prete, o Idealizador da Bienal. **O Estado de S. Paulo**, 27 Out. 1998.

Vitrine Para Nomes Consagrados. **Gazeta Mercantil**, 30 Out. 1998.

GIANNINI, Vasco. Ricordo del Pittore Danilo Di Prete. **Sinopia**, Set. 1999.

2.4.2.8 Anos 2000

Bye-Bye, Província. **Folha de S. Paulo**, 20 Abr. 2001.

Ímpeto Destruidor. **Folha de S. Paulo**, 20 Abr. 2001.

Guernica Chega ao Brasil. **Folha de S. Paulo**, 20 Abr. 2001.

PIGNATARI, Décio. Desvio Para o Concreto. **Folha de S. Paulo**, 20 Abr. 2001.

2.4.3 Catálogos

2.4.3.1 Individuais de Danilo Di Prete

Danilo Di Prete. São Paulo: Galeria Selear, 1962.

Di Prete: Sala Especial IX Bienal de S. Paulo. São Paulo: MAM-SP, 1967. Apresentação de José Geraldo Vieira.

Danilo Di Prete. São Paulo: Espaço Cultural Chap Chap, 1985. Apresentação de Jean Cassou, Geraldo Ferraz e Maria Eugenia Franco.

Arte e Cosmos: Homenagem Póstuma a Danilo Di Prete. Campinas: Museu de Arte Contemporânea de Campinas José Pancetti, 1986.

Danilo Di Prete: 23 Obras, Anos 40/80: Cinéticas e Pinturas. São Paulo: Ricardo Camargo Galeria, 1998. Apresentação de Gilda Baptista.

Danilo Di Prete: Pinturas. São Paulo: Clube Paulistano, 1999.

2.4.3.2 Catálogos de exposições coletivas ou menção de Danilo Di Prete em catálogos de outros artistas

Mostra delle Opere Concorrenti al Premio Nazionale di Pittura Golfo de La Spezia. La Spezia: Casa d'Arte, 1933.

I Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti. Firenze: Tipocalcografia Classica, 1933.

Terza Mostra Sindacale di Lucchesia. Lucca: Tipografia Lorenzetti e Natali, 1934. Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti Sezione Provinciale di Lucca.

Mostra Marinara. Viareggio: 1934.

I Mostra Estiva Viareggina. Viareggio: Tip. Pietrini, 1934. Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti Sezione di Lucca.

VIII Mostra Interprovinciale d'Arte Toscana. Firenze: 1935. Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti.

II Mostra d'Arte Versiliese. Pietra Santa: Rocco Bacci, 1935.

IX Mostra d'Arte Toscana: Con la Partecipazione dei Sindacati Fascisti Belle Arti della Lombardia e della Campania. Firenze: Tipografia Giuntina, 1936.

III Mostra d'Arte alla Casa del Fascio: Opera Nazionale Dopolavoro. Querceta: Marrai e Cinquini, 1936.

Mostra d'Arte al Kursaal di Artisti Toscani e Complessiva delle Opere di Lorenzo Viani. Viareggio: Tipografia A. Pietrini, 1936. Sindacato Artisti di Lucchesia.

II Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti. Napoli: A. Caldarola, 1937.

IV Mostra Sindacale d'Arte 1937 A. XV. Lucca: 1937. Confederezion Fascista Professionisti e Artisti: Unione Provinciale di Lucca.

IV Mostra Estiva Viareggina. Viareggio: Kurssal, 1937. Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti Sezione di Lucca.

X Mostra Interprovinciale del Sindacato Toscano Belle Arti. Firenze: Tipografia Fascista, 1938.

V Mostra Estiva Viareggina. Viareggio: Tipografia A. Pietrini, 1938. Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti Sezione di Lucca.

XI Mostra Interprovinciale. Firenze: 1939. Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti.

Premio Cremona: Catalogo delle Opere Esposte alla Mostra. Cremona: Editoriale Cremona Nuova, 1940.

III Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti. Milano: Officina Grafica Muggiani, 1941.

VII Mostra Estiva di Pittura Riservata al Paesaggio. Viareggio: Pezzini, 1941.

Mostra dei Disegni di Guerra com Eugenio Pardini. Viareggio: Tipografia A. Pietrini, 1942.

Prima Mostra degli Artisti Italiani in Armi. Roma: 1942.

XIII Mostra d'Arte Toscana. Firenze: Industria Tipografia Fiorentina, 1942. Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti.

Mostra d'Arte a Beneficio delle Forze Armate. Viareggio: A. Bertolozzi, 1942. Opera Nazionale Dopolavoro.

Mostra delle Opere di un Gruppo di Artisti Viareggini. Viareggio: A. Pietrini, 1942.

Premio Versilia / Premi Garibaldi. Viareggio: Pezzini, 1942.

IV Quadriennale d'Arte Nazionale. Roma: Casa Editrice Mediterranea, 1943.

Mostra Provinciale d'Arte. Lucca: Francesconi & Simonetti, 1945. Società delle Belle Arti di Lucca.

Mostra d'Arte Versiliese. Forte dei Marmi: Bacci, 1946.

I Bienal de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951.

Exposición de Pintura, Dibujos y Grabados Contemporaneos del Brasil. Santiago: Museo de Arte Contemporaneo de la Universidad de Chile, 1952.

II Salão Paulista de Arte Moderna. São Paulo: Serviço de Fiscalização Artística da Secretaria do Governo, 1952.

XXVI Biennale di Venezia. Venezia: Alfieri Editore, 1952.

II Bienal de São Paulo. São Paulo: Ediam, 1953.

Exposição do Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1954.

IV Salão Baiano de Belas Artes. Bahia: Secretaria de Educação e Cultura, 1954.

III Bienal de São Paulo. São Paulo: Ediam, 1955.

IV Bienal de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1957.

VI Salão Paulista de Arte Moderna. São Paulo: Serviço de Fiscalização Artística da Secretaria do Governo, 1957.

Pintura Abstrata: Conceitos e Obras. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1958.

VII Salão Paulista de Arte Moderna. São Paulo: Serviço de Fiscalização Artística da Secretaria do Governo, 1958.

Quarenta Artistas do Brasil. São Paulo: Galeria de Arte São Luis, 1959.

South American Art Today. Dallas: Dallas Museum of Fine Arts, 1959.

V Bienal de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1959.

VIII Salão Paulista de Arte Moderna. São Paulo: Serviço de Fiscalização Artística da Secretaria do Governo, 1959.

IX Salão Paulista de Arte Moderna. São Paulo: Serviço de Fiscalização Artística da Secretaria do Governo, 1960.

XXX Biennale di Venezia. Venezia: Stamperia di Venezia, 1960.

VI Bienal de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1961. Sala Especial Retrospectiva “Danilo Di Prete”: apresentação José Geraldo Vieira.

I Bienal Americana de Arte. Córdoba: Museu de Arte Moderna, 1962.

Seleção de Obras de Arte Brasileira da Coleção Ernesto Wolf. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1962. Texto de abertura: Mário Pedrosa.

VII Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1963.

Quattro Pittori Brasiliani: Manabu Mabe, Danilo Di Prete, Yolanda Mohalyi, Arcangelo Ianelli. Roma: Galleria d'Arte della Casa do Brasil, 1964.

Brazilian Contemporary Painting. Athens: The Athens Hilton Gallery; Aspioti Elka, 1965.

Vier Maler aus Brasilien. Berlin: Amt für Kunst Kreuzberg, 1965.

VIII Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965.

Brasilianische Kunst Heute. Bonn: Beethoven Halle; Brasilianischen Botschaft, 1966.

Exposição Circulante de Obras do Acervo do MAC USP: Meio Século de Arte Nova. São Paulo: MAC USP, 1966.

IX Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1967. Sala Especial “Danilo Di Prete”: apresentação José Geraldo Vieira.

MAM: Coleção Tamagni. São Paulo: MAM-SP, 1968. Texto de Paulo Mendes de Almeida.

Panorama de Arte Atual Brasileira. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1969.

Panorama de Arte Atual Brasileira. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1970.

Bienal de Arte Coltejer Medellín. Medellín: Colina, 1971.

XI Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1971.

Panorama de Arte Atual Brasileira. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1973.

XII Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1973.

II Exposição de Belas Artes Brasil-Japão. São Paulo: Assembleia Legislativa; Rio de Janeiro: Centro Lume, 1975.

XIII Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1976. Sala Brasília.

As Bienais e a Abstração: a Década de Cinquenta. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1978.

Objeto na Arte: Brasil Anos 60. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978. Organização de Daisy Peccinini.

Panorama de Arte Atual Brasileira. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1979.

XV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1979.

Coleção Biblioteca de Arte: Desenhos, Aquarelas e Guaches. São Paulo: Secretaria Municipal de São Paulo, 1981. Caderno 5.

V Exposição de Belas Artes Brasil Japão. 1981.

Os Grandes Mestres do Abstracionismo Brasileiro. Sociedade de Amigos dos Museus do Brasil (SAM), 1984.

As Bienais no Acervo do MAC USP: 1951-1985. São Paulo: MAC USP, 1987.

Leilão. São Paulo: Renato Magalhães Gouvêa, 1988.

Pintura Abstrata Efeito “Bienal” 1954-1960 / XX Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1989.

Pintura Brasil Século XIX e XX. São Paulo: Itaú Cultural, 1989.

Tradition and Innovation. Washington: Museum of the Americas, 1991.

Bienal Brasil Século XX. São Paulo: Fundação Bienal, 1994. Organização de Nelson Aguilar.

O Desenho Moderno no Brasil: Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1994.

Leilão. São Paulo: Villa Antica, 1996.

Cotidiano Arte: a Técnica. São Paulo: Itaú cultural, 1999.

Mercado de Arte Nº 10. São Paulo: Ricardo Camargo, 2001.

O Colecionismo no Sistema da Arte. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte, 2003. Organização de Frederico Moraes.

Arte Que Une: Diversidade e Confluência Brasil/Europa: Seleção de Artistas de Países Candidatos da União Europeia Radicados no Brasil. 2003. Organização de Wagner Barja.

Leilão. São Paulo: Lordello & Gobbi, 2005.

Visualidades Técnicas. São Paulo: Instituto Cervantes, 2005. Organização de João Spinelli.

Leilão. São Paulo: Lordello & Gobbi, 2006.

MAM [na] OCA: Arte Brasileira no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: MAM-SP, 2006. Organização de Tadeu Chiarelli et al.

Um Presente para Ciccillo na BM&F. São Paulo: BM&F, 2006. Organização de Denise Mattar.

Leilão. São Paulo: Villa Antica, 2007.

Arte Cinética: América Latina. Jesús Soto, Cruz-Diez, Palatnik, Ubi Bava, Le Parc, Gregorio Vardanega, Garcia Rossi, Martha Boto, Léon Ferrari, Danilo Di Prete, Francisco Sobrino. São Paulo: Galeria Bergamin, 2008. Organização de Daniela Bousso.

PUCCI, Alessandra Belluomini; PITANTI, Paola; GIANNINI, Claudio (orgs.). **Arte Fra le Maschere:** Dipinti e Sculture dei Maestri della Cartapesta. Carrara: Edizioni Caleidoscopio, 2009.

PUCCI, Alessandra Belluomini; MAZZONI, Riccardo (orgs.). **Il Futurismo a Viareggio e in Versilia:** Accadimenti e Riflessi dal 1918 al 1940. Massarossa: Caleidoscopio, 2009

Recortes de Coleções. São Paulo: Ricardo Camargo Galeria, 2011.

30 x Bienal: Transformações na Arte Brasileira da 1ª a 30ª Edição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013. Organização de Paulo Venâncio Filho.

Os Grandes da Bienal: Além da Temática. São Paulo: Galeria de Arte André, 2014. Organização de Sonia Skroski.

2.4.3.3 Participação de Danilo Di Prete em exposições de que não se localizou catálogo

Abstracionismo Geométrico e Informal. São Paulo na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1991. Listagem e *clipping* disponíveis no CEDOC – Pinacoteca de São Paulo.

Eram Brasileiros os Que Ficaram. São Paulo na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1993. Listagem e *clipping* disponíveis no CEDOC – Pinacoteca de São Paulo.

Exposição Abstracionismo Informal. Curitiba no Museu Municipal de Arte, 1991. Organização de Maria Alice Milliet. Convite para abertura da mostra disponível no CEDOC – Pinacoteca de São Paulo.

2.4.3.4 Menções de Danilo Di Prete em catálogos/websites de exposições de coleções privadas

Acervo do Grupo Sul América de Seguros: Artistas Brasileiros. Rio de Janeiro: Colorama Propaganda, 1975.

Arte Brasileira na BM&F. São Paulo: BM&F, 2003. Organização de Maria Alice Milliet.

100 Obras Itaú. São Paulo: Banco Itaú, 1985.

Coleção Itaú Moderno: Arte no Brasil 1911-1980. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. Organização de Teixeira Coelho.

Dimensions of Constructive Art in Brazil: The Adolpho Leirner Collection. Houston: The Museum of Fine Arts, 2008.

História de uma Coleção: Arte Brasileira Entre os Anos 1960-1980 no Acervo do Banco JPMorganChase. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2003. Texto de Luiz Camillo Osorio.

1911-2011 Arte Brasileira e Depois, na Coleção Itaú. São Paulo: Itaú Cultural, 2012. Organização de Teixeira Coelho.

O Desenho Moderno no Brasil. São Paulo: SESI Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna, 1993. Coleção de Gilberto Chateaubriand.

Vontade Construtiva na Coleção Fadel no Museu de Arte do Rio. Disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/atuais?exp=8>>. Acesso em: 8 Jan. 2014.

2.4.3.5 Menções de Danilo Di Prete em monografias, dissertações e teses

BAPTISTA, Gilda. **Di Prete:** um Resgate Necessário, 1996. Pesquisa não publicada.

BERCLAZ, Ana Paula Soares. **Cartazes Concretistas: Arte, Design Gráfico e a Visualidade Moderna nos Anos 50 e 60 no Brasil**. Doutorado – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011.

BRUNELLI, Silvana. **Diálogo Entre as Artes Plásticas e a Publicidade no Brasil**. Doutorado – Universidade de São Paulo, 2007.

ENNER, Alfredo. **Danilo Di Prete**. Monografia – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1967.

FALGUEIRO, Abelardo Blanco. **Danilo Di Prete**. Monografia – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1967.

GAUDÊNCIO JÚNIOR, Norberto. **Veja Ilustre Passageiro: o Atelier Mirga e os Cartazes Para a Companhia de Annuncios em Bonds (Décadas de 1930 a 1950)**. Mestrado – Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2010.

GREGORI, Márcia Sandoval. **BIENAIIS Tempo e Imagem**. Mestrado – Universidade de São Paulo, 2000.

GROSSO, Márcia. **Danilo Di Prete**. Monografia – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1966.

HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. **Crítica de Arte e Bienais: as Contribuições de Geraldo Ferraz**. Doutorado – Universidade de São Paulo, 2007.

RIBEIRO, Niura A. L. **Rossi Osir: Artista e Idealizador Cultural**. Mestrado – Universidade de São Paulo, 1995.

2.4.4 Depoimentos e entrevistas

2.4.4.1 Depoimentos de Danilo Di Prete

KAWALL, Luiz Ernesto Machado. Entrevista com Danilo Di Prete. **Artes Reportagem**, São Paulo, v. 1, 1972.

Depoimento de Danilo Di Prete em 1º de setembro de 1976 (prestado inicialmente para o Arquivo da Fundação Matarazzo). Cópia em fita cassete e transcrição com a família do artista. Transcrição no Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

A Origem da Bienal. **Revista Repente**, São Paulo, v. 1, ano 1, Nov. 1977. Depoimento.

Entrevista com Danilo Di Prete realizada por Lisbeth Rebollo Gonçalves em 1978 para o IDART – atual Arquivo Multimeios – Centro Cultural São Paulo. Fita cassete.

Depoimento de Danilo Di Prete a Aracy Amaral. 29 Jan. 1979. Apontamentos no Arquivo da Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Discurso de Danilo Di Prete no Ciclo de Conferências do 30º Aniversário do MAM-SP. 9 Out. 1979. Arquivo Multimeios – Centro Cultural São Paulo. Fita cassete.

Danilo Di Prete. Filme com Direção de Claudio Moraes. Roteiro de Lisbeth Rebollo Gonçalves. Supervisão de Radhá Abramo. Super 8, 14 minutos, c. 1979. Arquivo Multimeios – Centro Cultural São Paulo.

2.4.4.2. Entrevistas sobre Danilo Di Prete concedidas à autora

Giuliana Di Prete Campari. São Paulo. Diversas entrevistas entre 2014 e 2017. São Paulo.

Sumbria Di Prete Campari. São Paulo. 5 Abr. 2016.

Maria Bonomi. São Paulo. 15 Set. 2015.

Zeffiro Rossi (diretor do Museo della Marineria). Viareggio. 19 Jan. 2016.

Umberta Rossi. Viareggio. 19 Jan. 2016.

Arnaldo Galli. Viareggio. 19 Jan. 2016.

Giorgio Michetti. Viareggio. 19 Jan. 2016.

Gianni Giampaoli (diretor do Museo della Marineria). Viareggio. 20 Jan. 2016.

Luiz Ernesto Kawall. São Paulo. 3 Fev. 2016.

Beatrice e Luigi Fiocca (filhos de Anna Maria e Pasquale Fiocca, da Galeria Domus). São Paulo. 8 Abr. 2016.

José Armando Pereira da Silva (autor de pesquisa sobre a Galeria Domus). São Paulo. 8 Abr. 2016.

James Lisboa (leiloeiro). São Paulo. 1 Jun. 2016.

2.4.5 Arquivos consultados

Archivio Biennale di Venezia, Mestre.

Archivio dello Stato, Roma.

Arquivo Alfredo Catarsini, Museo d'Arte Contemporanea Lorenzo Viani, Viareggio.

Arquivo do Instituto Cultural da ESPM.

Arquivo Histórico do MASP – Biblioteca e Centro de Documentação, São Paulo.

Arquivo MAC USP, São Paulo.

Arquivo MAM-SP, São Paulo.

Arquivo MIS, São Paulo.

Arquivo Multimeios CCSP (antigo Idart), São Paulo.

Arquivo Pinacoteca do Estado de São Paulo – CEDOC, São Paulo.

Arquivo Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo.

APÊNDICE

A – Cronologia de Danilo Di Prete

- 1911: nasce em Zambra, na Itália, em 17 de Junho. Ainda pequeno muda-se com a família para Viareggio.
- 1924: começa a trabalhar como auxiliar de pintor de paredes.
- 1926: pinta seus primeiros trabalhos: marinhas e naturezas-mortas.
- 1928: participa dos carnavais de Viareggio, confeccionando grandes bonecos em papel machê.
- 1932: participa do II Premio Caselli em Lucca⁶⁶⁴.
- 1933: participa da Esposizione dei Giovani em Livorno⁶⁶⁵.
- 1933: em La Spezia, participa da Mostra delle Opere Concorrenti al Premio Nazionale di Pittura Golfo de La Spezia.
- 1933: participa da I Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti em Florença.
- 1934: participa da Terza Mostra Sindacale di Lucchesia (Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti Sezione Provinciale di Lucca).
- 1934: participa da Mostra Marinara em Viareggio.
- 1934: participa da I Mostra Estiva Viareggina em Viareggio (Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti Sezione di Lucca).
- 1935: participa da VIII Mostra Interprovinciale d'Arte Toscana em Florença (Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti).
- 1935: participa da II Mostra d'Arte Versiliese em Pietra Santa.
- 1936: participa da IX Mostra d'Arte Toscana: con la Partecipazione dei Sindacati Fascisti Belle Arti della Lombardia e della Campania em Florença.
- 1936: participa da III Mostra d'Arte alla Casa del Fascio (Opera Nazionale Dopolavoro).

⁶⁶⁴ Mostra mencionada pelo artista em entrevistas. Catálogo não localizado.

⁶⁶⁵ Mostra mencionada pelo artista em entrevistas. Catálogo não localizado.

- 1936: participa da Mostra d’Arte al Kursaal di Artisti Toscani e Complessiva delle Opere di Lorenzo Viani em Viareggio (Sindacato Artisti di Lucchesia).
- 1937: participa da II Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti em Nápoles.
- 1937: participa da IV Mostra Estiva Viareggina em Viareggio (Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti Sezione di Lucca).
- 1937: participa da IV Mostra Sindacale d’Arte 1937 A. XV (Confederazione Fascista Professionisti e Artisti – Unione Provinciale di Lucca).
- 1938: participa da X Mostra Interprovinciale del Sindacato Toscano Belle Arti em Florença.
- 1938: participa da V Mostra Estiva Viareggina em Viareggio (Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti Sezione di Lucca).
- 1938: participa do 1º Premio del Colore em Viareggio⁶⁶⁶.
- 1938: Casa-se com Pierina.
- 1939: participa da XI Mostra Interprovinciale em Florença (Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti).
- 1939: participa da VI Mostra Estiva Viareggina em Viareggio (Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti Sezione di Lucca)⁶⁶⁷.
- 1940: participa do Premio Cremona e conquista o Prêmio Aquisição em Cremona, na Itália. A obra adquirida itenera para outros lugares como Hanôver na Alemanha.
- 1940: é convocado para participar da II Guerra Mundial. Trabalha como radiotelegrafista e desenhista.
- 1941: participa da III Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti em Milão.
- 1941: participa da VII Mostra Estiva di Pittura Riservata al Paesaggio em Viareggio.
- 1942: participa da Mostra dei Disegni di Guerra com Eugenio Pardini em Viareggio na Galleria Nettuno.
- 1942: participa da Mostra degli Artisti Italiani in Armi no Palazzo delle Esposizione em Roma.

⁶⁶⁶ Mostra mencionada pelo artista em entrevistas. Catálogo não localizado.

⁶⁶⁷ Desta mostra não localizamos catálogo, apenas artigo de jornal que confirma sua participação.

- 1942: participa da XIII Mostra d’Arte Toscana em Florença (Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti).
- 1942: participa da Mostra d’Arte a Beneficio delle Forze Armate em Viareggio (Opera Nazionale Dopolavoro).
- 1942: participa da Mostra delle Opere di un Gruppo di Artisti Viareggini em Viareggio.
- 1942: participa do Premio Versilia / Premio Garibaldi em Viareggio.
- 1943: participa da IV Quadriennale di Roma.
- 1943: durante a Segunda Guerra Mundial ilustra episódios da guerra na Albânia, Grécia e Iugoslávia.
- 1945: participa da Mostra Provinciale d’Arte (Società delle Belle Arti di Lucca).
- 1945: participa da I Mostra d’Arte em Viareggio.
- 1946: participa da Mostra d’Arte Versiliese em Forte dei Marmi.
- 1946: chegada ao Brasil em setembro, aos 35 anos. Fixa residência no bairro da Mooca, em São Paulo.
- 1946: trabalha como publicitário durante quatro anos. Nesse período, conquista 23 prêmios de concursos para cartazes⁶⁶⁸.
- 1947: participa de exposição coletiva na Galeria Domus em São Paulo.
- 1948: participa de exposição coletiva na Galeria Domus em São Paulo.
- 1949: conhece Ciccillo na primeira quinzena do mês de dezembro.
- 1950: participa da mostra de 30 Anos de Cartazes em Nova York⁶⁶⁹.
- 1951: participa da I Bienal de São Paulo. Conquista o Prêmio de 1º Lugar de Pintura Nacional.
- 1951: participa do I Salão Nacional de Arte Moderna.
- 1952: Expõe em Tóquio, Santiago do Chile e Salão de Maio de Paris.
- 1952: participa da representação brasileira na Bienal de Veneza.
- 1952: participa do II Salão Paulista de Arte Moderna em São Paulo.

⁶⁶⁸ Dado informado pelo artista e repetido sempre que sua biografia é divulgada. Não localizamos registro de todas as ocasiões.

⁶⁶⁹ Mostra mencionada pelo artista em entrevistas. Catálogo não localizado.

- 1952–1953: conquista o prêmio de aquisição e isenção do júri no Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro.
- 1953: participa da II Bienal de São Paulo.
- 1954: participa da Exposição do Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- 1955: participa da III Bienal de São Paulo.
- 1957: participa da IV Bienal de São Paulo.
- 1957: participa do VI Salão Paulista de Arte Moderna em São Paulo.
- 1957: participa da exposição Pintura Abstrata no MAM-SP.
- 1958: conquista o prêmio de 2º lugar no VII Salão Paulista de Arte Moderna em São Paulo.
- 1958: participa do VII Salão Paulista de Arte Moderna em São Paulo e conquista o prêmio Governo do Estado.
- 1959: participa do VIII Salão Paulista de Arte Moderna em São Paulo e conquista a Pequena Medalha de Ouro.
- 1959: participa da V Bienal de São Paulo e conquista o Prêmio Odebrecht.
- 1959: conquista o prêmio de aquisição do Museum of Modern Art em Dallas.
- 1959: participa da mostra coletiva na Galleria d'Arte Casa do Brasil em Roma.
- 1959: participa do XXVI Salão Paulista de Belas Artes em São Paulo.
- 1959: participa da mostra Quarenta Artistas do Brasil na Galeria de Arte São Luis.
- 1960: participa da representação brasileira na Bienal de Veneza.
- 1960: participa do IX Salão Paulista de Arte Moderna em São Paulo e conquista prêmio.
- 1961: participa com Sala Especial da VI Bienal de São Paulo.
- 1961: participa da mostra coletiva na Galeria de Arte Paulo Valente.
- 1961–1962: conquista o Prêmio Aquisição Museo Emilio A. Caraffa na I Bienal Americana de Arte em Córdoba.
- 1962: exposição individual na galeria Selearte em São Paulo.
- 1962: participa da exposição Seleção de Obras de Arte Brasileiras da coleção Ernesto Wolf.
- 1962: participa de exposição no Walker Art Center de Minneapolis.

- 1963: participa da VII Bienal de São Paulo e conquista o 1º lugar no Concurso Internacional de Cartazes.
- 1964: participa da mostra Quattro Pittori Brasiliani alla Casa do Brasil em Roma (com itinerância para Bruxelas, Washington e Londres).
- 1965: participa da VIII Bienal de São Paulo e conquista o Prêmio 1º Lugar de Pintura Nacional.
- 1965: participa da mostra Quatro Pintores Brasileiros em Tel Aviv.
- 1966: conquista um Prêmio Internacional (Medalha de Ouro) na Mostra Il Fiorino em Florença.
- 1966: exposição individual na Galleria Navicella em Viareggio.
- 1967: participa com Sala Especial na IX Bienal de São Paulo.
- 1967: participa de mostra na Galeria Chelsea junto com Flexor, Fukushima, Mabe, Mohalyi, Tran Tho.
- 1967: participa de mostra na Galeria Cosme e Damião com Mabe e Wakabayashi.
- 1967: participa da mostra Young Brazilian Art em Londres com diversos artistas, entre eles Hélio Oiticica, Antonio Bandeira, Hércules Barsotti, Paulo Becker e Iberê Camargo.
- 1968: participa da mostra Coleção Tamagni no MAM-SP.
- 1968: recebe Cruz e Título de Cavaliere Ufficiale della Repubblica Italiana.
- 1969: participa da mostra Panorama de Arte Atual Brasileira em São Paulo.
- 1970: exposição individual em Punta del Este⁶⁷⁰.
- 1970: participa da II Bienal de Medellín na Colômbia.
- 1971: participa da XI Bienal de São Paulo – sala especial “20 anos de Bienal” – e conquista o Prêmio Aquisição Arte Cinética.
- 1972: participa de mostra no Museu de Arte Moderna em Mineápolis.
- 1972: participa da III Bienal de Medellín na Colômbia.

⁶⁷⁰ Mostra mencionada pelo artista em entrevistas. Catálogo não localizado.

- 1973: participa da XII Bienal de São Paulo – Sala Especial Homenagem a Tarsila, Maria Martins, Flávio de Carvalho | Sala dos Premiados – e conquista o Prêmio Aquisição Itamaraty com o trabalho Geometria Semovente.
- 1974: realiza a montagem da Bienal Nacional 74 em São Paulo.
- 1975: participa da XIII Bienal de São Paulo – Sala Brasília.
- 1976: exposição individual na Galeria Documenta em São Paulo.
- 1978: participa do Panorama da Pintura Abstrata Brasileira em São Paulo.
- 1978: participa do II Salão Antiguidades e Galerias de Arte.
- 1979: participa da XV Bienal de São Paulo.
- 1982: conquista a Medalha Ciccillo Matarazzo Sobrinho no Centro Cultural Francisco Matarazzo.
- 1984–85: participa da mostra Grandes Mestres do Abstracionismo Brasileiro (SAM – Sociedade dos Amigos da Arte).
- 1984–85: participa da mostra Tradição e Ruptura: Síntese de Arte e Cultura Brasileira na Bienal de São Paulo.
- 1985: falece em 8 de março em São Paulo.
- 1985: recebe Diploma di Benemerenza alla Memoria da Camera di Commercio de Lucca.
- 1985: homenagem póstuma a Danilo Di Prete na Galeria Chap Chap em São Paulo.
- 1986: homenagem póstuma a Danilo Di Prete “Arte e Cosmos” no Museu de Arte Contemporânea José Pancetti em Campinas.
- 1986: participa da exposição Os Grandes Mestres do Abstracionismo Brasileiro no Paço das Artes em São Paulo (com itinerância por Buenos Aires, Montevideu e Nova York).
- 1989: participa da mostra Pintura Abstrata: Efeito Bienal na XX Bienal de São Paulo (1954–1963).
- 1991: participa da exposição Abstracionismo Geométrico e Informal na Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- 1993: participa da exposição Eram Brasileiros os Que Ficaram – Pinacoteca do Estado de São Paulo.

- 1994: participa da mostra Bienal Brasil Século XX em São Paulo.
- 1998: mostra individual na Galeria Ricardo Camargo em São Paulo.
- 2003: participa da mostra Arte Que Une: Diversidade e Confluência Brasil/Europa: Seleção de Artistas de Países Candidatos da União Europeia radicados no Brasil.
- 2005: participa da mostra Visualidades Técnicas.
- 2005: participa da mostra Mario Marcucci Gli Occhi del Novecento em Lucca.
- 2006: participa da mostra MAM [na] OCA: Arte Brasileira no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- 2008: participa da mostra Arte Cinética América Latina: Jesús Soto, Cruz-Diez, Palatnik, Ubi Bava, Le Parc, Gregorio Vardanega, Garcia Rossi, Martha Boto, León Ferrari, Danilo Di Prete e Francisco Sobrino na Galeria Bergamin em São Paulo.
- 2008: participa da mostra Astrattismo a Viareggio dal Dopoguerra ad Oggi nel Panorama dell'Arte Italiana em Viareggio.
- 2009: participa da mostra Arte fra le Maschere: Dipinti e Sculture dei Maestri della Cartapesta em Viareggio.
- 2011: participa da mostra Recortes de Coleções na Galeria Ricardo Camargo em São Paulo.
- 2012: participa da mostra Do Concretismo ao Pop na Galeria Berenice Arvani em São Paulo.
- 2013: participa da Mostra 30 x Bienal em São Paulo.
- 2014: participa da mostra Acervo em Plástico na Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- 2014: participa da mostra O Que os Olhos Não Veem, o Coração Não Sente no Museu Afro em São Paulo.
- 2014: participa da mostra Os Grandes da Bienal: Além da Temática na Galeria de Arte André em São Paulo.
- 2015: participa da mostra de Giorgio Michetti no Palazzo della Cultura em Cardoso na Itália.

B – Catálogo de obras de Danilo Di Prete

PINTURAS, DESENHOS E OUTROS TRABALHOS SOBRE SUPORTES PEQUENOS⁶⁷¹

Legendas:

(d.d.): dimensões desconhecidas.

(l.d.): localização desconhecida.

(t.d.): título desconhecido.

(T.D.): técnica desconhecida.

Anos 1920

1. (t.d.), c. 1927-28. Óleo sobre madeira. (d.d.). Coleção da família.

2. Verso da pintura anterior.

⁶⁷¹ Vale esclarecer que esta sistematização, que se segue por décadas, não respeita dentro das mesmas necessariamente uma ordem cronológica ano a ano. Procuramos fazer agrupamentos de temas e relações plásticas, quando foi possível, por julgarmos mais apropriado na imersão à obra do artista.

Anos 1930

3. *Vaso di Fiori*, 1934. Óleo sobre tela. 50cm x 40cm. (l.d.).

4. *Il Marinaio Viareggino*, 1936. Óleo sobre madeira. (d.d.). (l.d.).

Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

5. *Il Prete*, 1937. Óleo sobre madeira. (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

6. *Pescatore Viareggino*, 1939. Óleo sobre tela. (d.d.). (l.d.).

Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

7. *La Natura e l'Uomo del Bosco*, c. 1938. (T.D.). (d.d.). (l.d.).

Imagem extraída do jornal Vita Sindacale ed Economica, 1938.

8. *Gare*, c. 1938. Óleo sobre madeira. (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

9. *Senza Titolo*, 1934. Óleo sobre madeira. 28cm x 34 cm. (l.d.).

10. (*t.d.*), c. 1930. (T./D.). (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

11. *Bove in Palude*, 1936. Óleo sobre madeira. (d.d.). (l.d.).
Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

12. *Retrato de Tais*, c. 1936. Óleo sobre tela. (d.d.). Coleção Giuliana Di Prete Campari.

Anos 1940

13. *Sem Título*, c. 1940. Nanquim sobre papel. 32,7cm x 47,6cm.
Coleção de Arte da Cidade (Centro Cultural São Paulo).

14. *Sinenai Albânia*, c.1940. Nanquim sobre papel. 31,9cm x 47cm. Coleção de Arte da Cidade (Centro Cultural São Paulo).

15. *Slovenia 24-2-43*, 1943. Desenho. 33cm x 41cm. Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Lorenzo Viani (doação Pieraccini), Viareggio.

16. *Croazia 8-2-43*, 1943. Desenho. 45cm x 31,5cm. Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Lorenzo Viani (doação Pieraccini), Viareggio.

17. *Sussa 14-2-43*, 1943. Desenho. 31,5cm x 45cm. Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Lorenzo Viani (doação Pieraccini), Viareggio.

18. *Tersatto Croazia 18-5-42-XX*, 1942. Desenho. 31,5cm x 45cm. Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Lorenzo Viani (doação Pieraccini), Viareggio.

19. *Tersatto Dalmazia 19-5-942*, 1942. Desenho. 31,5cm x 45cm.
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Lorenzo Viani (doação
Pieraccini), Viareggio.

20. *Tersatto Croazia 29-5-942*, 1942. Desenho. 31,5cm x 45cm.
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Lorenzo Viani (doação
Pieraccini), Viareggio.

21. *Tersatto Dalmazia 25-5-42*, 1942. Desenho. 31,5cm x 45cm.
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Lorenzo Viani (doação
Pieraccini), Viareggio.

22. *Iugoslávia*, c. 1940. Nanquim. (d.d.). Coleção Privada.

23. *(t.d.)*, 1944. Desenho. (d.d.). Coleção Privada.

24. *(t.d.)*, c. 1940. Desenho. (d.d.). Coleção Giuliana Di Prete Campari.

25. *(t.d.)*, 1944. Grafite sobre papel. 34cm x 20,5cm. Coleção Gilberto Chateaubriand.

26. *Sem Título*, c. 1940. Desenho. (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo da Galleria d'Arte Moderna di Roma (GNAM).

27. *Sem Título*, c. 1940. Desenho. (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo da Galleria d'Arte Moderna di Roma (GNAM).

28. *Sem Título*, c. 1940. Desenho. (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo da Galleria d'Arte Moderna di Roma (GNAM).

29. *Sem Título*, c. 1942. Desenho. (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo da Galleria d'Arte Moderna di Roma (GNAM) e no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

30. *Croazia. Partigiani Morti*, 1943. Desenho. (d.d.). Coleção Sumbria Di Prete.

31. *La Tradotta*, 1942. Desenho. (d.d.). Coleção Giuliana Di Prete Campari.

32. *1° Comp. Telegrafisti-Ripristino Linee Telefoniche*, c. 1941-42. Desenho. (d.d.). Coleção Sumbria Di Prete.

33. (*t.d.*), c. 1943. Desenho. (d.d.). (l.d.). Reproduzido no jornal *La Tradotta* (semanal para as forças armadas da Eslovênia e Dalmazia) em 14 de março de 1943, p. 5.

34. *Batalha do Grão*, 1940. (T.D.). (d.d.). (l.d.).

35. Estudo para *Batalha do Grão*. (T.D.). (d.d.). (l.d.). Reproduzido no cartão postal Ferrania.

36. *Autorretrato*, 1940. Óleo sobre tela. (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

37. *Fortino Espugnato dal Gruppo Galbiati sul Telepeni*, c. 1942. Óleo sobre tela. 120cm x 99cm. Destruída segundo o artista [Rebollo, 1978]. Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

38. *Genieri della "Casale" sul Belissa Cardigo in Albania*, c. 1942. Óleo sobre tela. 96cm x 66cm. Destruída segundo o artista [Rebollo, 1978]. Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

39. *Sentinelle sul Mare*, c. 1942. Óleo sobre tela. 100cm x 66cm, destruída segundo o artista [Rebollo, 1978]. Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

40. *Natura Morta Aringhe*, c. 1941. Óleo sobre tela. (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

41. *Natura Morta*, 1941. Óleo sobre tela. 48cm x 63cm. Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Lorenzo Viani (doação Pieraccini), Viareggio.

42. *Arraia*, 1946. Óleo sobre tela. (d.d.). (l.d.).

43. *Morte do Boi*, 1943. Óleo sobre tela. (d.d.). Coleção Sumbria di Prete.

44. Estudo para *Morte do Boi*, 1943. Desenho. (d.d.). Coleção Giuliana Di Prete Campari.

45. *Natura Morta*, c. 1942. Óleo sobre cartão. 36,5cm x 51,5cm. Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Lorenzo Viani (doação Pieraccini), Viareggio.

46. *(t.d.)*, c. 1940. (T.D.). (d.d.). (l.d.). Reproduzido no cartão postal Ferrania. Cartão no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

47. *Paisagem de Susak, Iugoslávia*, 1944. Óleo sobre madeira.
(d.d.). (l.d.).

48. *Cogumelos*, 1945. Óleo sobre madeira. 34,8cm x 45,4cm.
MAM-SP.

49. *(t.d.)*, 1945. Óleo sobre tela. (d.d.). (l.d.).

50. *Natura Morta*, 1942. Óleo sobre tela. 39cm x 61,5cm. Galleria
d'Arte Moderna e Contemporanea Lorenzo Viani (doação
Pieraccini), Viareggio.

51. *Marinha*, 1946. Óleo sobre tela. 35,8cm x 52,5cm. MAC USP –
doação MAM-SP.

52. *Marinha*, c. 1946. Óleo sobre tela. (d.d.). (l.d.).

53. *Carenaggio*, c. 1946. (T.D.). (d.d.). (l.d.).

54. *Sem título*, c. 1946. Óleo sobre tela. 17cm x 33cm (l.d.).

55. *Marinha*, 1944-45. Óleo sobre tela. (d.d.). Coleção da família.

56. Pintura realizada no verso da precedente.

57. *Cabinas na Praia de Viareggio*, 1946. Óleo sobre tela colada sobre papelão. 19,2cm x 24,8cm. MAM-SP.

58. *Natureza-Morta*, 1949. Óleo sobre tela. 64,2cm x 48,8cm. MAC USP – doação MAM-SP.

Anos 1950

59. *Limões*, 1951. Óleo sobre tela. 48,6cm x 64cm. MAC USP.

60. *Abstrato Geométrico*, 1954. Óleo sobre tela. (d.d.). (l.d.).
Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

61. *(t.d.)*, c. 1953. Óleo sobre tela. 385cm x 220cm. (l.d.).
Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

62. *Formas no Espaço*, 1953. Óleo sobre tela. 99,6cm x 73cm.
MAC USP.

63. *Festa de São João*, 1953. Óleo sobre tela. 100cm x 73cm.
Coleção Giuliana Di Prete Campari.

64. (*t.d.*), c. 1954. Óleo sobre tela. (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no Arquivo da Bienal de Veneza.

65. (*t.d.*), 1953. Óleo sobre tela. (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

66. *Colar de Pérolas*, 1953. Óleo sobre tela. 67cm x 83 cm. (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

67. *Candomblé*, 1953. Óleo sobre tela. 112cm x 76cm. (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

68. (t.d.) (provavelmente *Bois na Praia*), c. 1953. Óleo sobre tela. (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

69. (t.d.), c. 1952. Óleo sobre tela. (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

70. *Natureza-Morta*, c. 1953. Óleo sobre tela. 76,5cm x 58cm, (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

71. (t.d.), c. 1959. Óleo sobre tela. (d.d.). Coleção privada.

72. (t.d.), c. 1955. (T.D.). (d.d.). (l.d.).

73. *Cosmos*, c. 1958. Óleo sobre tela. 100cm x 100cm. MAM Bahia.

74. *Eclosão*, c. 1958. Óleo sobre tela. 99cm x 100cm. MAM Bahia.

75. *(t.d.)*, c. 1959. Óleo sobre tela. 100cm x 100cm. (l.d.).
Fotografia da obra cedida pelo Arquivo Wanda Svevo / Fundação
Bienal de São Paulo.

76. *(t.d.)*, c. 1959. Óleo sobre tela. 100cm x 100cm. (l.d.).
Fotografia da obra cedida pelo Arquivo Wanda Svevo / Fundação
Bienal de São Paulo.

77. *Mancha Cósmica*, 1959. Óleo sobre tela. 100cm x 99,7cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Anos 1960

78. *Sem Título*, 1962. Litografia. 50cm x 70cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Doação de Leopoldo Raimo [filho].

79. *Gesto Cósmico*, 1960. Óleo sobre tela. (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra cedida pela Galleria d'Arte Moderna di Roma (GNAM).

80. *Gesto Cósmico Nº I*, c. 1960. Óleo sobre tela. (d.d.). (l/d.). Fotografia da obra cedida pelo Arquivo da Bienal de Veneza.

81. *(t.d.)*, c. 1960. Óleo sobre tela. (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra cedida pelo Arquivo da Bienal de Veneza.

82. *Abstrato*, c. 1960. Óleo sobre tela. 120cm x 65cm. Coleção Privada.

83. *(t.d.)*, 1966. Técnica mista sobre tela. (d.d.). Coleção privada.

84. *(t.d.)*, c. 1960. (T.D.) (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no Arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

85. (*t.d.*), c. 1960. (T.D.) (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no Arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

86. (*t.d.*), 1961. Óleo sobre tela. (d.d.). Coleção David Rockefeller.

87. (*t.d.*), c. 1960. (T.D.) (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no Arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

88. (*t.d.*), c. 1960. (T.D.) (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no Arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

89. (*t.d.*), c. 1960. (T.D.). (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no Arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

90. *Gesto Cósmico*, 1965. Técnica mista. (d.d.). (l.d.).

91. *Abstração N°*, 1962. Óleo sobre tela. 147,5cm x 147,5cm. OAS Art Museum of the Americas.

92. *Paisagem Cósmica N° 2*, 1963. Técnica mista sobre tela. 147,5cm x 147,5cm. OAS Art Museum of the Americas (doação de Francisco Matarazzo Sobrinho).

93. *Sem Título*, c. 1960. Óleo sobre madeira. 350cm x 150cm.
Coleção Palácio dos Bandeirantes.

94. *Paisagem Cósmica*, 1965. Óleo sobre tela. 150cm x 150cm.
Ricardo Camargo Galeria.

95. *(t.d.)*, 1968. Óleo sobre tela. (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no
Arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

96. *Paisagem Cósmica Nº I*, 1964. Óleo e areia sobre tela. 100cm x 99,8cm. Coleção Itaú.

97. *Cosmos Branco*, 1966. Técnica mista sobre tela. 100cm x 100cm. Coleção Itaú.

98. *Pintura Nº I*, c. 1964. Técnica mista. (d.d.). (l.d.). Prêmio de Aquisição Emilio C. Caraffa.

99. *Sem Título*, 1969. Técnica mista sobre tela. 130cm x 101cm. Coleção Itaú.

100. *Sem Título*, 1965. Gesso, acrílico e tecido. 60cm x 77,5cm.
Soraia Cals Escritório de Arte.

101. *Pássaro Azul*, 1963. Técnica Mista. 100cm x 130cm. Coleção
SulAmérica Seguros.

102. *(t.d.)*, 1964. Óleo sobre tela. 150cm x 150cm. Coleção
Privada.

103. *Gesto Cósmico*, 1965. Óleo sobre tela. 150cm x 150cm.
Coleção Privada.

104. *Gesto Cósmico*, 1965. Óleo sobre tela. 150cm x 150cm. Coleção Privada.

105. *(t.d.)*, c. 1961. (T.D.) (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

106. *(t.d.)*, c. 1960. (T.D.) (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

107. *(t.d.)*, c. 1964. (T.D.) (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

108. *(t.d.)*, c. 1963. (T.D.) (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

109. *Cosmos N° 17*, 1960. Técnica mista. 30cm x 50cm. Coleção privada.

110. *Ritmo no Cosmos*, c. 1960. Óleo sobre tela. 120cm x 120cm. (l.d.).

111. *Paisagem Cômica*, 1967-69. Óleo sobre tela. 150,2cm x 150,2cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

112. *Sem título*, 1967. Óleo sobre tela. 150cm x 150cm. Coleção privada.

113. *Erupção*, 1968-69. Óleo sobre tela. 150cm x 150cm. Ricardo Camargo Galeria.

114. *Sem título*, 1968. Óleo sobre tela. 150cm x 150cm. Coleção privada.

115. *(t.d.)*, c. 1968. (T.D.). (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

116. *(t.d.)*, c. 1969. Óleo sobre tela. 56cm x 47cm. Coleção Privada.

117. *(t.d.)*, c. 1960. (T.D.). (d.d.). Coleção privada.

118. *Viareggio*, c. 1960. Óleo sobre tela. 70cm x 100cm. Coleção privada.

119. *Dentro da Lua*, 1962. Madeira pintada, alumínio, vidro e lâmpada. 100cm x 100cm x 16cm. Fundação Cultural e Artística Gilberto Salvador. Pertence a uma série de quatro obras de título homônimo (uma delas localizada em coleção privada).

120. *Sem Título*, 1966. Óleo e colagem de vidros e metais sobre tela. 46cm x 59cm. Coleção privada.

121. *Paisagem Cósmica*, c. 1967. Técnica mista. (d.d.). (l.d.).

122. *Paisagem Cósmica*, c. 1967. Óleo sobre tela com vidro, rede e luzes. 102cm x 102cm. Ricardo Camargo Galeria.

123. *Paisagem Cósmica Nº 2* (antes intitulada *Pôr do Sol, Homenagem a Brasília*), 1967. Óleo, metal, vidro e plástico colados sobre madeira. 100,1cm x 100,1cm x 15cm. MAM-SP.

124. *Sem Título*, c. 1960. Técnica mista sobre madeira. 35,5cm x 35cm x 12cm. Coleção Adolpho Leirner.

125. *Sem Título*, 1967. Técnica mista sobre madeira. (d.d.). Itaú Cultural.

126. *Astro Azul*, 1967. Técnica mista. (d.d.). (l.d.).

127. *Sem Título*, 1967. Técnica mista, caixa de madeira com engrenagem e iluminação. 100cm x 100cm. Coleção Privada.

128. *Cosmos*, c. 1969. Óleo sobre madeira com luzes e ferro. 70cm x 150cm. Coleção Privada.

129. *Sem Título*, 1969. Técnica mista. (d.d.). Coleção Giuliana Di Prete Campari.

130. *(t.d.)*, c. 1969. (T.D.). (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

131. *Paisagem Cósmica*, 1969. Técnica mista. 100cm x 100cm, (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

Anos 1970

132. *Astros em Formação*, 1971. Técnica mista. (d.d.). (l.d.). Obra cinética desligada.

133. Obra precedente em movimento.

134. *Paisagem Cósmica*, 1971. Técnica mista. (d.d.). (l.d.). Obra cinética em movimento.

135. *Geometria Semovente*, 1973. Madeira, plástico, vidro, óleo, circuito elétrico. 67cm x 67cm. (l.d.). Série de oito quadros intitulados *Semovente*, dos quais dois estão reproduzidos a seguir.

136. *Geometria Semovente*, 1973. Madeira, plástico, vidro, óleo, circuito elétrico. 67cm x 67cm. Coleção privada.

137. *Geometria Semovente*, 1973. Madeira, plástico, vidro, óleo, circuito elétrico. 67cm x 67cm. Coleção privada.

138. *Estrela Preta*, 1975. Acrílico, espuma de polímero, madeira, plástico, resina e vidro. 98,5cm x 98,9cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

139. *Astro de Prata*, 1970-71. Técnica mista com chapas de acrílico sobrepostas. 100cm x 100cm. Coleção Giuliana Di Prete Campari.

140. *(t.d.)*, c. 1970. (T.D.) (d.d.). (l.d.).

141. *Mar da Tranquilidade*, 1970-71. Técnica mista, motores, sons, madeira e arame. 175cm x 150cm. Coleção Giuliana Di Prete Campari. Obra cinética desligada.

142. Obra precedente em movimento.

143. *Guerra dos Meteoritos*, c. 1973. Óleo sobre madeira com alumínio, mecanismos de iluminação e som. 151cm x 152cm. Coleção privada.

144. *(t.d.)*, c. 1971. Técnica mista. (d.d.). (l.d.).

145. *(t.d.)*, c. 1971-72. Técnica mista. (d.d.). (l.d.).

146. *Sem Título*, 1971. Técnica mista sobre madeira. 24cm x 30cm. Coleção privada.

147. *(t.d.)*, c. 1970. Técnica mista. (d.d.). Ricardo Camargo Galeria.

148. *Gesto Cósmico*, c. 1970. (T.D.). (d.d.). (l.d.).

149. *(t.d.)*, c. 1970. (T.D.). (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no Arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

150. *Síntese Cósmica 2*, 1979. Óleo sobre tela. 100cm x 100cm.
(l.d.).

151. *Paisagem Cósmica*, 1973. Óleo sobre tela. 150cm x 150cm.
Coleção privada.

152. *Diapaseão Vermelho*, 1970-71. Óleo sobre tela. 100cm x 100cm. Coleção privada.

153. *Astro Romântico*, 1970. Óleo sobre tela. 150cm x 150cm.
Ricardo Camargo Galeria.

154. *Paisagem Cósmica Nº I*, 1970. Óleo sobre tela. 120cm x 120cm. (l/d.).

155. *Sem Título*, 1975. Óleo sobre tela. 150cm x 150cm. Coleção privada.

156. *Sem Título*, 1976. Óleo sobre tela. 150cm x 150cm. Coleção privada.

157. *Sem Título*, c. 1971. Óleo sobre tela. 70cm x 100cm. Coleção privada.

158. *Gesto Cósmico*, 1974. Óleo sobre tela. 130cm x 130cm. Coleção privada.

159. *Sem Título*, 1970. Óleo sobre tela. 33cm x 33cm. Coleção privada.

160. *Sem Título*, 1979. Óleo sobre tela. 30cm x 40cm. Coleção privada.

161. *Sem Título*, c. 1979. Óleo sobre tela. 65cm x 65cm. Coleção privada.

162. *Sem Título*, c. 1979. Óleo sobre tela. 70cm x 56,5cm. Coleção privada.

163. *Sem Título*, 1979. Óleo sobre tela. 120cm x 120cm. Coleção da família.

164. *Síntese Cósmica*, 1978. Óleo sobre tela. 100cm x 100cm. (l.d.).

165. *Astro II*, 1975. Óleo sobre tela. 120cm x 120cm. (l.d.).

166. *Sem Título*, c. 1974, Óleo sobre tela. (d.d.). Coleção Giuliana Di Prete Campari.

167. *Sem Título*, 1978. Óleo sobre tela. 100cm x 80cm. Coleção Privada.

168. *Sem Título*, 1978. Óleo sobre tela. 120cm x 120cm. Coleção Privada.

169. *Sem Título*, 1979. Óleo sobre tela. 120cm x 120cm. Coleção Privada.

170. *Girassóis*, 1972. Óleo sobre tela. 70cm x 60cm. Coleção Giuliana Di Prete Campari.

171. (t.d.), c. 1976. Óleo sobre tela. 30cm x 40cm. Coleção privada.

172. (t.d.), c. 1976. Óleo sobre tela, 50cm x 50cm. Coleção privada.

173. (t.d.), c. 1976. Óleo sobre tela. (d.d.). (l.d.).

174. (*t.d.*), 1976. Óleo sobre tela. (d.d.). (l.d.).

175. (*t.d.*), c. 1972. Óleo sobre tela. (d.d.). Coleção Giuliana Di Prete Campari.

176. (*t.d.*), c. 1973. (T.D.). (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

177. (*t.d.*), 1975. (T.D.). (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

178. *Natureza-Morta I*, c. 1973. Óleo sobre tela. 100cm x 80cm.
Ricardo Camargo Galeria.

179. *Mamão*, c. 1974. Óleo sobre tela. 46cm x 55cm. Ricardo
Camargo Galeria.

180. *Natureza-Morta*, c. 1976. Óleo sobre tela. (d.d.). Coleção
Giuliana Di Prete Campari.

181. (*t.d.*), 1976. Óleo sobre tela. (d.d.). (l.d.). Coleção privada.

182. (t.d.), c. 1976. Óleo sobre tela. (d.d.). Coleção privada.

183. Série de cinco quadros intitulados *Vida Morte e Ressurreição de Cristo*, 1967. Óleo sobre tela. 100cm x 100cm (cada). Coleção privada.

Anos 1980

184. *Sem Título*, 1984. Óleo sobre tela. 120cm x 120cm. Ricardo Camargo Galeria.

185. (t.d.), c. 1980. (T.D.). (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

186. (*t.d.*), c. 1980. (T.D.). (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

187. (*t.d.*), c. 1980. Óleo sobre tela. 120cm x 60cm. Coleção privada.

188. (*t.d.*), 1984. Óleo sobre tela. 120cm x 120cm. Coleção privada.

189. (*t.d.*), 1982. Óleo sobre tela. 105cm x 80cm. Coleção privada.

190. (*t.d.*), c. 1982. Óleo sobre tela. (d.d.). Coleção privada.

191. (*t.d.*), 1982. Óleo sobre tela. 120cm x 120cm. Coleção privada.

192. (*t.d.*), 1984. Óleo sobre tela. 100cm x 100cm. Coleção privada.

193. (*t.d.*), c. 1980. (T.D.) (d.d.). (l.d.). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

194. *Gesto Cósmico Nº I*, 1983. Óleo sobre tela. 120cm x 120cm. (l.d.).

195. *Gênese (o Início do Mundo)*, 1985. Óleo sobre tela. 120cm x 120cm. Coleção da família.

196. *Traição de Judas*, 1985. Óleo sobre tela. 120cm x 120cm. Coleção da família.

197. *Anunciação (a Terra Está Grávida)*, 1985. Óleo sobre tela. 120cm x 120cm. Coleção da família. Obra inacabada (estava no cavalete quando o artista faleceu).

198. (*t.d.*), c. 1979. (T.D.) (d.d.). (l.d.).

199. (*t.d.*), c. 1980. (T.D.) (d.d.). (l.d.).

200. (*t.d.*), 1985. Óleo sobre tela. 120cm x 180cm. (l.d.).

201. (*t.d.*), c. 1984. Óleo sobre tela. 50cm x 50cm. Coleção privada.

202. *(t.d.)*, c. 1973. Óleo sobre tela. 50cm x 40cm. Coleção Sumbria di Prete.

203. *(t.d.)*, 1982. Óleo sobre tela. 45cm x 65cm. (l.d.).

204. *(t.d.)*, 1985. Óleo sobre tela. (d.d.). (l.d.).

205. *(t.d.)*, c. 1980. Óleo sobre tela. (d.d.). Coleção privada.

206. *(t.d.)*, c. 1985. Óleo sobre tela. (d.d.). Coleção privada.

207. *(t.d.)*, 1984. Óleo sobre tela. (d.d.). Coleção da família.

COMISSÕES MURAIS PARA ESPAÇOS PRIVADOS E PÚBLICOS

Anos 1950

1. (*t.d.*), 1951. Óleo sobre madeira. (d.d.). (l.d.) (antiga localização: bar do Hotel Cambridge, Av. 9 de Julho, 216). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

2. (*t.d.*), 1951. Óleo sobre madeira. (d.d.). (l.d.) (antiga localização: bar do Hotel Cambridge, Av. 9 de Julho, 216). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

3. *Esportes*, c. 1951. (T.D.). (d.d.). Clube Paulistano.

4. Vista de *Esportes* no Clube Paulistano.

5. (*t.d.*), anos 1950. Pintura mural. (d.d.). (l.d.) (antiga localização: agência Banco Paulista do Comércio, Campinas). Fotografia da obra no arquivo de Giuliana Di Prete Campari.

6. Detalhe da obra precedente.

7. Estudo para obra precedente. Desenho. (d.d.).

Anos 1960

8. (*t.d.*), 1964. Óleo sobre parede. (d.d.). Edifício à Rua Visconde de Ouro Preto, 51, Higienópolis, São Paulo, SP.

9. (t.d.), 1964. Óleo sobre parede. (d.d.). Edifício à Rua Visconde de Ouro Preto, 51, Higienópolis, São Paulo, SP.

Criações sem imagens

Conforme sistematização feita por Giuliana Di Prete Campari:

- Agência Varig – Av. São Luiz, São Paulo/SP.
- Banco do Brasil – Av. Paulista x Rua Augusta, São Paulo/SP.
- Antiga agência Volkswagen – Rua Padre João Manoel x Av. Paulista, São Paulo/SP.
- Agência banco Crefissul – Edifício Zarvos, São Paulo/SP.
- Esporte Clube Pinheiros (demolido), São Paulo/SP.
- Edifício Arabá – Rua Aracaju x Rua Bahia, São Paulo/SP.
- Edifício Jardim Buenos Aires – Rua Piauí, Praça Buenos Aires, São Paulo/SP.
- Edifício Pernambuco – Rua Pernambuco, 45, São Paulo/SP.
- Edifício Floragé – Rua 24 Outubro, 997, Porto Alegre/RS.

PRODUÇÃO PUBLICITÁRIA, CARTAZÍSTICA E OUTRAS

Anúncios

1. Prova de anúncio criado para Modas Clipper. Agência Standard.
Junho de 1947.

2. Prova de anúncio criado para Modas Clipper. Agência Standard.
Agosto de 1947.

3. Prova de anúncio criado para Modas Clipper. Agência Standard.
Março de 1948.

4. Prova de anúncio criado para Modas Clipper. Agência Standard. 1947.

5. Prova de anúncio criado para Modas Clipper. Agência Standard. 1947.

6. Prova de anúncio criado para Modas Clipper. Agência Standard. 1947.

7. Prova de anúncio criado para óleo Yandi. Final dos anos 1940.

8. Prova de anúncio para incentivar a leitura. Final dos anos 1940.

9. Prova de anúncio para incentivar a leitura. 1951. Nova veiculação da peça reproduzida na imagem seguinte.

10. Anúncio veiculado em A Gazeta de São Paulo, 1949.

11. Anunciante ilegível. Cópia de jornal.

12. Prova de anúncio para Prata Wolff (da empresa Pignatari). 1948.

13. Prova de anúncio para capas de chuva Dunlop. Final dos anos 1940.

14. Prova de anúncio para Associação Paulista de Combate ao Câncer. 1948.

15. Anúncio para Jockey Club. 1952.

Cartazes e capas de publicações

16. Cartaz para o Diário de S. Paulo, 1947.

17. Cartaz para Casas do Linho Puro. Anos 1950.

18. Cartaz para prata Wolff (da empresa Pignatari). 1948.

19. Cartaz para Jockey Club. 1948.

20. Cartaz para Jockey Club. Final dos anos 1940.

21. Cartaz para Jockey Club. Final dos anos 1940.

22. Cartaz para VASP. s/d.

23. Cartaz para Dia dos Namorados. 1948.

24. Cartaz para Dia das Mães. 1948.

25. Cartaz para educação de adultos. 1948.

26. Cartaz para campanha contra o câncer. 1948.

27. Cartaz para campanha contra o câncer. 1948.

28. Cartaz para Valisère. 1948.

29. Cartaz para Jockey Club de São Paulo. 1948.

30. Cartaz para o Jockey Club de São Paulo. 1948.

31. Cartaz para ONU. Final dos anos 1940.

32. Cartaz para o Primeiro Salão Nacional de Propaganda no MASP. 1950.

33. Capa para o catálogo da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 1953.

34. Cartaz para o XVIII Salão Paulista de Belas Artes. 1953.

35. Cartaz para o IV Congresso Brasileiro de Arquitetos no Centenário de São Paulo, 1954. Litografia. 94cm x 69,2cm. MoMA NY.

36. Cartaz para o IV Centenário de São Paulo. 1954.

37. Cartaz para cliente desconhecido. Anos 1950. Prova de cores na parte inferior esquerda, ao lado de possibilidade de marcação de letreiro. Organização de Giuliana Di Prete Campari.

38. Cartaz para Feira das Indústrias. 1954.

39. Cartaz para Feira das Indústrias. 1954.

40. Cartaz para I Salão Nacional da Propaganda no MASP. 1955.

41. Cartaz para Instituto de Física da USP. Anos 1960.

42. Cartaz para mostra individual na Selearte. 1962. Antiga Coleção Edemar Cid Ferreira.

43. Cartaz para VII Bienal de São Paulo. 1963. A mesma criação foi utilizada na capa do catálogo da mostra.

Ilustração para jornais / livros / folhinhas

44. Capa para Anais da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo. C. 1948.

45. Ilustração de Natal para Jornal La Fanfulla. 1955.

46. Ilustração de Natal para Jornal La Fanfulla. 1956.

47. Capa para revista Fundamentos (Editora Brasiliense, 1ª edição).
Junho de 1948.

48. Capa do livro Aurora Perdida (editora José Olympio). 1947.

49. Capa do livro O Idiota, de Dostoievsky (editora José Olympio). 1949.

50. Capa do livro A Dama dos Cravos (editora José Olympio). 1954.

51. Capa do livro *Marcoré*, de Antonio Olavo Pereira (editora José Olympio). 1957.

52. Duas das catorze ilustrações para *O Sonho do Titio*, no livro *O Ladrão Honrado (Várias Histórias)*, de Dostoevsky (editora José Olympio). 1960.

53. Capa do livro Fio de Prumo, de Antonio Olavo Pereira (editora José Olympio). 1965.

54. Ilustração de Calendário. 1953.

55. Ilustração de folhinha para prata Wolff (da empresa Pignatari). 1948.

Tampos de Mesa

56. Tampo de mesa. Anos 1950. Coleção privada.

57. Tampo de mesa. Anos 1950. Coleção privada.

58. Tampo de mesa. Anos 1950. Coleção privada.

Selos

59. Selo para IV Semana Paulista Contra a Tuberculose. 1951.

60. Selo para IV Centenário de São Paulo. 1954.

61. Selo para IV Centenário de São Paulo. 1954.

62. Selo para IV Centenário de São Paulo, fazendo uso do símbolo de Niemeyer. 1954.

Tecidos

63. Coleção Rhodia n. 074-V; estampa de Danilo Di Prete. MASP, São Paulo. Desfilado em Brazilian Look, 1963 (cf. SANT'ANNA, Patrícia. Coleção Rhodia Arte e Design de Moda nos Anos Sessenta no Brasil, 2010 p. 124).

64. Fotografia feita pela autora na mostra Arte na Moda: Coleção MASP Rodhia (MASP, 2015). O vestido com tecido de Di Prete é o da direita.